أفكار

افتتاحيـــة

تستعر منذ نصف قرن معارك سافرة حول بعض المفاهيم، التي استثارت حمية قطبين رئيسيين في الساحات الثقافية العربية، احتذاءً بما يجري في الواجهة الغربية من الكرة الأرضية، وأخذت تتردد مفردات التجديد والابتكار والحداثة في مقابل مفردات التقليد والقديم والتخلف وما شابه ذلك، إلى درجة تثير الحيرة والتساؤلات المتعاظمة. وأضحت كلمة الحداثة مصطلحاً يحمل دلالات متشعبة ومضامين معقدة وأوهام لا تصدق، توحي بالرهبة والخوف مع شغف تكرار استعماله وتزيينه وتزويره، إلى جانب المتاعب والتجارب والحوارات التي تصاحب هذا المصطلح الذي اتخذ شكل الشيطان المكروه أو الإله المعبود. التشويه الذي حظيت به هذه المفردة من قبل من لا يملك أي موهبة أو ملكة إبداع بلغ مداه البعيدة، بحيث تحول مفهوم الحداثة إلى مفارقة عجيبة تستحق الرثاء، والغضب الذي تستحثه «إبداعات» الحداثويين وابتكاراتهم الزاخرة بالخواء الروحي والهزال الفني، والمشحونة بالادعاءات الفارغة حول الابتداع والجدة والتغيير التي تترافق دائماً مع استدعاء مفردات مِعوليّة هادمة، مثل: قطيعة، هدم، نسف، تفجير، وهتك وغيرها:

هذا أنا: لا لست من عصر الأفولْ

أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقولْ

لكن هذه الخلخلة تكاد تقتصر على الشكل والشكل فقط، وكل من يتجاسر على زعزعة الشكل القائم يوضع في عداد المبتدعين والمبتكرين، وكل من يؤازر الشكل التقليدي لا يقع في دائرة هؤلاء المجددين. فالشكل الشعري هو نصاب الحداثة والتجديد، وقلما يُنظر إلى الابتداع في أغوار جدلية الصورة الفنية، التي يتمركز فيها انتظام الشعر والفن، وهي المسبار الذي يمتحن مدى التأثير الدائم للزمن، ويجتذب منجزات العلم والمعرفة، ويسم التفكير الباحث عن الحداثة والجدّة. الصورة الفنية تتغير وتتبدل، لكنها تحافظ على حساسيتها البدائية، التي لا تخضع لأي تحولات جذرية، إنها تستبقي روح الشعر الغنائية مهما طالها من تغير، وتتوضح ملامحها الجديدة معرفياً وتاريخياً بمدى ارتباطها بسيرورة استكشاف العالم والإنسان والطبيعة.

الابتداع – الإتيان بجديد.. أي بعمل فني يثري كنوز الأدب ومدخراته، ويحمل في أعطافه نفحة جديدة ووديعة أصيلة مستحدثة، تشكل في مجملها عاملاً من عوامل تقدم الفن وتطوره.الفن الحقيقي يسعى دائماً إلى التقاط الأطياف الدقيقة في سلوك البشر ونفسياتهم وأخلاقياتهم، ويتوثب لعقلنة العالم واستكناه مكانة الشخصية في هذا العالم، كما يرنو إلى استغوار مستوى الكينونة الإنسانية المعقدة، بحيث يدشن عملاً فنياً يستثير الهمم والعقول، ويفتح الدرب أمام استحداثات ذات شأن في الشكل والمضمون معاً، وفي شتى المستويات المعرفية والتقنية.

عطش التجديد في الفن الحداثوي يتوقف على التجربة الفردية، التي تعتبر المحرك والمحك الرئيسي للتغيرات. إذا كانت الثقافة الماضية تتخذ من التواصل سبيلاً لتطورها ونمائها، فإن الثقافة الحداثوية هي الانفصام التام عن الماضي، وتناسي مبدأ أن لا وجود لابتكار فني أصيل، ولا لثورة في الفن بدون الإحاطة الإبداعية العميقة بالتراث الثقافي، والإحساس العميق بالماضي، والاستسقاء من منابع التراث القديم، وإعادة البناء والتدشين على أساسه؛ فالاستكشاف في الثقافة والفن يشق الطريق للجديد ليضع بذوره في منظومة الثقافة المتشكلة، ويصبح عنصراً في نسق الثقافة القائمة، التي تتجلى فيها الوظائف المستجدة للحياة. إن استحضار النسق القادر على التوظيف الفاعل هو الأقدر على التطور والبقاء، وهو القادر على التماهي مع الملابسات المتغيرة، والقادر على تراكم المعلومات القيمة، والحفاظ على توازن هذا التوظيف وثباته.

حقاً، إن المقاربة المضمونية والتقييم النوعي للجديد، واحتساب الوظيفة الاجتماعية له، كل هذه مجتمعة ضمانات حقيقية للإبداع الناجع، تكفل التحديد الدقيق لما هو جديد فعلاً، وما هو لعب لا متناه في الجدّة الكاذبة والحداثة الخاوية.

◄ هيئة التحرير

مقدّمة في:
اللغة وفلسفة الحقيقة(ا)

د.إبراهيم حسين خليل

من مقولات الفلسفة المشهورة: ما ثبت بالجدل فبالجدل ينتفي. وما ثبت بالعقل فبالعقل ينتفي. ونحن هنا سنجعل النقاش عقلياً بالاتجاهين انطلاقاً من المقولة السابقة.

أولاً: اللغة والعلاقة بين «الحادثة» و«الحقيقة»:

الحادثة هي الحقيقة ذاتها، أمّا الانفصال بينهما فيقع من جهتين وهميّتين هما: الدال اللغوي، وزاوية النظر. فالشيء الذي هو حقيقة واحدٌ، بغض النظر عن التسمية أو زاوية النظر إليه؛ لأنها طرق في إدراك هذا الشيء، وهي في الواقع لا تغير منه شيئاً، فنظرنا إلى مبنى ما من جهته الأمامية أو الخلفية لا يغير من طبيعة المبنى نفسه، وأيا كانت تسميتنا له، فلن تغير فيه شيئاً أيضاً. «فالحادثة» اصطلاح من جهة السيرورة الزمنية؛ لأن الحدث مسبوق بغيره من ناحية ومتلو بغيره من ناحية أخرى، أي إنه لم يكن ثم كان، لاحظ هنا علاقة الدال اللغوي بالزمن من «حَدَثَ». و«الحقيقة» اصطلاح من جهة الثبات لـ«الحدث» الموصوف، وعليه فليس لحركة الزمن تأثير في «معنى» الحقيقة. وللتوضيح نأخذ كلمة مثل «يوم» وهي من أكثر الكلمات التي تمتزج فيها الناحيتان الوهميتان المشار إليهما. فاليوم المعروف لدينا-من ناحية- هو حقيقة واقعة في الكرة الأرضية، تتركب من «قطع» هذه القطع هي ساعات(زمن) عددها ٢٤. ومن ناحية أخرى فاليوم حادث لأنه يتكون من توالي هذه «القطع» واتصالها، ومسبوق بمثله ومتلو بمثله أيضاً. فإذا نظرنا إلى كلمة «يوم» على أنها كلمة ذات دلالة سكونية بالاستناد إلى خاصية التناظر الفيزيائية فإننا نصف شيئاً مركبّاً ساكناً، وهي هنا حقيقة، أي إنها ظاهرة من نوع خاص موجودة بالفعل ولا سبيل لإنكار وجودها، وإذا كسرنا خاصية التناظر-وهذا يحتاج إلى مبرر وغالباً ما يكون هذا المبرر هو الحاجة إلى التواضع التأريخي- فإننا عندئذ نجعل من الحادثة لحظة مركزية، فننظر إليها على أنّها سيرورة زمنية وسيطة؛ سبقتها سيرورة زمنية وستتلوها أخرى، فإنها عندئذ «حادثة»، لأن حركة الزمن هي الأداة التي تحدد مركزيتها، في حين أن الزمن نسبي من ناحيتين؛ النسبية الشخصية، فإننا تشعر أحياناً بطول الوقت، ومروره بثقل وتباطؤ، في حين يشعر غيرنا أن هذا اليوم ذاته مرّ كلمح بالبصر. ولكن هذه المشاعر الشخصية النسبية تجاه الزمن لا تغيّر منه شيئاً، فـ«الحادثة» -التي

أكاديمي وباحث من الأردن.

هي حقيقة في الأصل- صارت هنا رهينة النفس والشعور عند التعبير عنها، وهي الأصل في تشكيل البنية العميقة للغة الانفعالية التي ستظهر للوجود عبر البنية السطحية. والنسبية الزمنية الثانية هي النسبية الفيزيائية، فالزمن مرتبط رياضياً بسرعة الحركة المقيسة نسبياً إلى سرعة الضوء التي تبلغ ٣٠٠،٠٠٠ كلم/ث وهي السرعة الكونية القصوى. لأن حركة أي جسم لها علاقة بكتلته وطاقته، فهما متغيرتان بسبب السرعة التي يتحرك بها هذا الجسم.

قُبيل رحيله عن الدنيا كان (آينشتاين) يحلم بجمع القوى الطبيعية الأربعة:(الجاذبية، والكهرومغناطيسية، والنوويتين: القوية والضعيفة) في معادلة واحدة، لأن المنطق الكوني المحسوس كان يفرض هذه المحاولة بقوة على العلماء، فإننا لا نرى تضارباً بينها، فالكون يسير بانسجام تام، أو هكذا يبو لنا على الأقل، ولكن آينشتاين مات دون أن يحقق هذا الحلم الذي ما زال الفيزيائيون يشتغلون عليه. ما يهمنا هنا هو ما قاله ستيفن واينبيرغ معلّقاً على محاولات آينشتاين، وهو:«لم يكن آينشتاين قادراً على تحقيق هذا الحلم لسبب بسيط؛ وهو أنه ظل يقف من توحيد القوى الأربعة في المكان نفسه الذي كان واقفاً فيه عندما وضع «النسبية»، وحل لغز الجاذبية التي لم يدرك كنهها نيوتن مع أنه وضع قوانينها التي مازالت سارية المفعول على الأرض. فكان عليه أن يغيّر زاوية النظر إلى هذه القوى ويدرسها من منظور مختلف»(١). وهذا يعني أننا قد لا نستطيع إدراك الحقيقة بأسلوب واحد في التفكير، ونصر على أنه هو الطريق الموصل للغاية، فلا بد من التنويع فيه ومحاولة التفكير في الأمور بطرق مختلفة، لكن بشرط ألّا نغادر الواقع إلى شطحات الخيال الأدبي أو الشعوذة المبنية على فرضيات أو خيالات انفعالية كأن ننسب حدوث ظواهر طبيعية كالزلازل والفيضانات إلى أرواح شريرة تريد إلحاق الضرر بنا، وهو تفسير يلغي قوانين الفيزياء ويعطّل دراسة الطبيعة بشكل موضوعي وعلمي.

عوداً إلى النسبية الشخصية؛ فـ«الحقيقة» ليست كذلك أو يجب ألّا تكون كذلك، إذن فالقسمة بينهما هي مجرّد تصوّر ذهني لوقائع الطبيعة الحسية، فهي موجودة داخل نفوسنا وليست موجودة في الطبيعة. وما هو غير موجود في الواقع (الطبيعة، أو طبيعة الأشياء الموجودة بالفعل) فليس بموجود في الحقيقة؛ لأن الحقيقة هي الوجود الفعلي الذي يمكن التحقق منه والبرهنة عليه بلا افتراضات مسبقة. والعكس صحيح، وإذا كنّا نتحدث عن أجسام محسوسة ونعتبر الحقيقة فيها؛ فهذا لا يعني أن «المعاني» ليست موجودة في الواقع، أقصد تلك الأشياء غير المادية كالغضب والحب والشجاعة والألم، ولكنها تظهر في الوجود عبر رؤية آثارها أو الإحساس بتلك الآثار، وهي موجودة بالفعل كمواد وإفرازات هرمونية كيميائية صادرة عن الجهاز العصبي أو الغُدد، لا يرها الشخص بشكل ماديّ بل يشعر بآثارها النفسية، لكن رؤيتها مخبريا متحصلة، وتتحول إلى أرقام ونسب في تقرير الفحص الطبي المخبري.

نخلص من ذلك أن الحقيقة/الحادثة هي الموجود الفعلي. أما ما هو غير موجود بالفعل فليس بحقيقة. ولهذا الشيء غير الموجود بالفعل تسميات عدة مثل الميتافيزيقا والظن والهاجس والحدس والتخمين والفرضية والخزعبلات والأساطير والهلوسات وغير ذلك، وهي أشياء يتوهمها الإنسان وتتلبسها نفسه (دماغه-الجهاز العصبي)، ونستطيع أن نستدل على ذلك من خبراتنا اليومية ومعرفتنا بطرق تفكير الناس والأصدقاء.

إننا كثيراً ما نخلط في التعبير عن الحقيقة بين مستويين من اللغة، فنستعمل اللغة الانفعاليّة في التعبير عن الحقيقة، ونجعلها عندئذ رهينة النسبية الشخصية، وبذلك نقوم بتزويرها بقصدٍ أو بغير قصد.

المسألة نظريًّا واضحة، ولكن المشكلة تقع عند الحديث عن الإشكاليات في الفكر الفلسفي الذي صار أحيانا نوعاً من اللاهوت، حيث يتحدث عمّا يسميه بـ» حقائق» كونية أو تاريخية مصدرها الاستدلال العقلي في الفلسفة أو النقل الأعمى، أو تفسير ورودها عبر تراكيب لغوية في الكتب المقدّسة بلغة انفعاليّة للخروج من مأزق التناقض، مما اضطر هذا الفكر إلى تطوير تفسيره عبر الزمن بإضافة أشياء يسميها «حقائق» لا إلى النصوص لأنها محفوظة، بل إلى تفسيره لها لحل النزاع العقلي في المحاكمات اللغوية المتضاربة مع نتائج علمي الفيزياء والبيولوجيا بشكل خاص، في حين أنها حوادث وقعت بالفعل أو لم تقع مطلقا، وهي موصوفة بلغة أدبية فنية، فهي بذلك مكشوفة بشرط أن نحاكمها محاكمة عقلية، أما إذا سلّمنا لما يقال بلا أدنى حس نقدي فستتراءى لنا اللغة الانفعالية وكأنها تضع الحقائق الكونية أو التاريخية بين أيدينا بكل بساطة، من خلال عبارات مهيبة مليئة بالاستعارات الفنية، واللغة التي توقع الهيبة في نفوس المستمعين. بهذا المعنى تصبح اللغة أضلولة، وطريقة فعّالة لتمرير الخدع. فالحقيقة هي : الواقع كما هو. والخديعة هي : الواقع كما نريده، أو « الواقع كما يتراءى لنا». واللغة هي التي تصنع الفارق بين (كما هو) من جهة، و (كما نريده أو يتراءى لنا) من جهة أخرى.

أما عملية إيصال الحقيقة بين الطرفين: المُرسِل والمُستقبِل فتقع أيضاً في إشكالية كيفيّة الاستقبال فضلاً عن كيفية الإرسال. وهنا يلزم أن نطبق الاستراتيجية القيّمة التي وضعها (ديفد بيركنز وآرثر كوستا)(٢) للتأكد من فهمنا للكلام الذي نسمعه، وذلك بأن يتساءل (المستقبِل) عن قصد (المرسِل) عن طريق إعادة صياغة كلام المرسِل من جديد، وسؤاله: هل هذا الكلام هو ما تقصد بالفعل؟ وبناءً على إجابته تعرف أنك فهمت قصده أو لا. من هنا يمكن أن نقف على قصد المرسل بدقة، ولكن هذا لا يعني أن المرسل كان «أميناً» في الإبلاغ عن الحقيقة.

وذلك لا يحول دون أن تمر الخديعة عبر اللغة، هنا نحن نحتاج إلى وسيط؛ فيلزم بناءً على ذلك اللجوء إلى استراتيجيات غير لغوية للتأكد من الحقيقة؛ كالبحث في موثوقية المصادر كما يذهب المتخصصون في تعليم التفكير مثل (روبرت سوارز) و(ديفد بيركنز)(٣)، كذلك النظر في أكثر من مصدر للتحقق من أنها واقعة كما تحدث عنها المُرسِل الأول أم لا.

وذلك أمر سهل إذا توافرت سُبُل الوقوف على الحقيقة من مصادر متعددة، أما الإشكالية فإننا نواجهها عندما تأتينا «الحقيقة» من التراث والتاريخ الذي لم يسجّل إلا بيد واحدة، ولا مصدر له غير ذلك. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالمشكلة تزداد صعوبة وتعقيداً إذا كانت «الحقائق» هي عبارات في كتاب مقدّس صار لها تفسير شائع مسلَّم به. فإن مجرد محاولة التحقق من فهمنا الموروث لها يعني بدوره الشك فيها، وهو أمر في غاية الخطورة؛ لأن تعاملك مع الكتب المقدسة وتفاسيرها يجب أن يكون مدروساً بحذر، واللغة التي تتحدث من خلالها يجب أن تتوافق وهيبة الكتب المقدسة، وبذلك لا تجد أمامك إلا طريقا واحدا لا غير عند الحديث فيما يسمى تفسيرا لـ»حقائق» الكتب المقدسة، وهي اللغة الانفعالية الأدبية المؤدبة. وهو اتجاه إجباري لا يمكن أن نسير بعكسه لا سيما أن لتفسير الكتب المقدسة سلطاناً اجتماعياً يعلو

فوق كل سلطان. فنجد أنفسنا مضطرين لتمرير الخديعة اللغوية، ونتظاهر بأن المخادع اللغوي الذي يتحدث إلينا يأتي بالجواهر من الحكم، والنوادر من ثمين الدرر، وهو في الحقيقة يسير في دروب الأضاليل، بينما نحن نشيد بأغاليطه، في حين أنه جعل من الوهم حقيقة مزيفة، ومن الحقيقة الواقعة بالفعل وهماً.

ثانياً: التحوّل من الموضوع إلى الذات:

من الأخطاء اللغوية – المنطقية حسب (وليم جيمس)، نطبقه هنا على الخلط بين الذات والموضوع، وهو خطأ منطقي مشهور جداً، فبينما يوجّه مقدم برنامج على شاشة إحدى الفضائيات سؤالاً للعالم الجليل زغلول النّجار قائلاً: ما رأيك يا أستاذنا فيما يقوله عالم الفيزياء البريطاني (ستيفن هوكنغ) في كتابه الأخير؟ أجاب د.النجار بقوله: «لقد قرأت كتابه وتبيّن لي أن هذا الرجل مختل عقلياً».

معلوم أن (ستيفن هوكنغ) أكبر علماء الفيزياء النظرية الآن، وهو مصاب بمرض ضمور العضلات، ويتحرك على كرسي بعجلات. وقد أصيب بالمرض منذ ولادته، وظهرت أعراضه عليه عندما بلغ السادسة عشرة من العمر. ولكن علينا أن ننظر في الإجابات السابقة ردّاً على ما جاء في كتاب (هوكنغ) الأخير.

سؤال السائل كان يدور حول «موضوع» الكتاب وأفكاره. ولكن رد الدكتور النجّار كان أنه نسب الجنون إلى مؤلف الكتاب لا إلى موضوع الكتاب وأفكاره، علماً أننا كنا نتوقع–وقد قال عالمنا الجليل أنه قرأ الكتاب– أن يُبيّن لنا الحجج التي استند إليها (هوكنغ)، ويفنّدها ويبيّن الأغاليط التي سقط فيها، لأنّ علّامتنا معروف بسبره أغوار المحيطات، وتجواله بين المجرّات في السماء، وهو من علماء الجيولوجيا والفيزياء والبيولوجيا، فمعارضته لما جاء في كتاب (هوكنغ) جملة وتفصيلاً، دفعه إلى أن يتحوّل –باللغة– من الموضوع (أفكار هوكنغ) إلى (ذات هوكنغ)، حيث نعته بالاختلال العقلي، وهي شتيمة كما نعلم. هذا المنطق الأعوج تجلّيه لنا اللغة الانفعالية التي أجاب بها، والتي تصدر عن كثير من «العلماء والباحثين». وتظهر الأفكار العوجاء في جملهم وعباراتهم، التي تأنس بها العامة وتتلقاها بترحاب شديد، لوقوعها في مغالطة منطقية أخرى بدورها، وهي الشخصنة المهيبة؛ وهي تتلخص في قولنا: «ما دام أن فلاناً قد وصل إلى هذه النتيجة؛ إذن فالنتيجة سليمة». فسلامة النتيجة هنا قائمة على الشخص، لا على مقدماتها أو شروطها الابتدائية. وبغض النظر عن الموقف مما جاء في كتاب (هوكنغ)، فالمكان المناسب لـ(هوكنغ)–حسب هذه الطريقة في التفكير– هو معتقل المجانين لا جامعة كامبردج.. فهل نعدّ هذا المنهج اللغوي–المنطقي من قبيل التفكير الأعوج أم المستقيم؟!

الهوامش

١– مقابلة شخصية في برنامج وثائقي بعنوان "Elegant Universe"، حلقة (٤) بعنوان: (حلم آينشتاين)–شركة نوفا الأمريكية ٢٠٠٨–سلسلة حلقات وثائقية في فيزياء الكون.

٢– انظر "التعليم المبني على مهارات التفكير": روبرت سوراز، ديفد بيركنز، آرثر كوستا. ترجمة خليل حسين خليل، إبراهيم حسين خليل. المركز القومي الأمريكي لتعليم التفكير–بوسطن/الولايات المتحدة الأمريكية ط١ ٢٠١٠ . ص١١٠ وما بعدها.

٣– المرجع السابق: ص ٨٠ .

حينَ يأتي الموت

◄ موسى حوامدة

◄ **إلى محمد طمليه**

حينَ يأتي الموتُ
سأبصقُ في وجهِ الحياة؛
أقنعُ نفسي أنّ الدُنيا بائسةٌ،
والناسَ كلَّ الناس ديدانٌ صفراء.

حين يأتي الموت
سأزرع الغروب في حديقة الوداع؛
أعلنُ هزيمةَ الإنسان
وألقي فلسطينَ
في دفتر الغياب.

حين يأتي الموت
سأرمي زهرةَ الخلود
في وجه جلجامش
وأهزأُ
من نصائح الأطباء.

حين يأتي الموت
لن أساومَه
لِيُحرِّضَ المُقرَّبين
على حفلات النواحِ؛
... كُلَّما كان عددُ المشيعين أقلّ
كان ضميري أكثرَ بياضاً،

◄ شاعر من الأردن.

وكلّما كانت الدموع أقلّ

كانت أخطائي أجمل.

لينصرفِ المُعَزّون

قبل تدشين البياض..

لينصرفوا؛

ليست لي حاجةٌ إلى مديح ناقص،

ليستْ حسناتي مشجباً للنفاق،

لينصرفِ الأوغادُ؛

ما نفعُ الزَفَرات لأطباق السماوات؟

لينصرفِ المحسنونَ

طيبو القلب،

مخلصو النوايا.

ماضيَّ

حاضري

وغدي مات

ولستُ حريصاً على فرصةٍ للنجاة.

حين يأتي الموت

لن أعتذر للريح التي تَنفستُها

ولا للخيطان التي لامَسَتْ جسدي،

لن أعتذر للماء الذي شَربتُ

ولا للوهم الذي تلبسني

أو توهمت،

ولا للبلاد التي ظلت عالقةً في ظهري كالسلحفاة..

لن أعتذر لأحدٍ

أو بلد.

ربما أُحرِّرُ روحي من فساد الكون،

أسرد لِذاتي طِيبَتي الكاملةَ

وأناقةَ الربيع في كتاب الصيف؛

ربما ألمسُ وجه أمي بيدين نظيفتين،

أسمع سعالَ أبي

أشمُّ رائحةَ صدره بلا معجزات.

حين يأتي الموت

سأقطعُ المسافةَ بين الحياة والموتِ

برجفةٍ شبقيةٍ عابرةٍ،

تماماً، كما حدثت تلك الشهقة المدوية،

في المرة الأولى،

على رَدْيِ الأرضِ العذراءْ.

جبالٌ لا تلهيها صلاةٌ

ولا أدعيةٌ عن مُناداتي

تموتُ معي؛

تمشي في جنازتي،

بكامل العنفوان تُحيي حفلَ الختام.

حين يأتي الموت

سأهربُ إلى حضن أمي

ووجهها الناعم؛

إلى يديها الرقيقتين

ونظرتها الغريبة،

سأحملُ لها سريرتي الكاملةَ،

أعترفُ لها بهفواتي العديدة؛

بعجزي عن تحرير رقبتي من دنسِ الشهوات؛

بغفلتي السابقة عن مصادفةِ الحكمة؛

بطيبة التين والزيتون؛

باضطراب الذاكرة؛

بموت الناس، جميعاً،

عند انحسار النعمة.

لن أصرخَ نادماً على مسقط رأسي،

لن أموتَ حزيناً لأني لن أدفن في طين بلادي،

لديّ من الخيال

ما يجعلني أضمُّ ترابَ العالم بين يديّ.

في كلِّ ذرة من الكون

جسدي هناك،

لن أموتَ غريباً في أي مكان،

لدي في كل مربعٍ جثّةٌ كاملة.

أسمعُ دبيبَ الخوف

يسري في أوصال الكائنات.

لن أصرخَ مرتعداً،

لستُ شجاعاً أكثرَ مني

ولستُ جباناً لأهرول خلف قطار الفرصة الضائعة،

لا أملكُ طاقةً على الهروب من اللُعبة.

أضحكُ بملء شدقيَّ،

أضحك - إن أسعفني فكّايَ -

على الذين يبكون من الموت

يحسبونه عدوهم الوحيدَ،

بينما تناسَوا أنَّ الزوال

لغةٌ فيزيائية قديمة؛

تناسَوا أنَّ الموت لم يأتهم من الغيب

ولا من ربَّات الجحيم،

بل من تعلقهم بالحياة،

ومن أجسادهم المعطوبة.

اكتملتْ رحلة الأسى،

انكسرتُ بكلِّ بطولتي،

بكاملِ شجاعتي،

بملءِ إرادتي،

وفي كل معاركي الوجودية والحياتية انهزمتُ،

وتلكَ كانت فضيلتي.

كلَّما كان عدد المشيعين أقلَّ

كانت حريتي كاملة.

إيماني بالله حَمَلني بخفةِ الملائكة،

لست في حاجة إلى الملقن والمقرئ؛

لست في حاجة إلى المراثي والنواح،

فلستُ ذاهباً إلى حفلة خداع هناك؛

إنني

عائدٌ

مني

إلى الأزل.

فضــاء المـــرأة

▶ **حسن ناجي**

كلما أحببتني

أتكاثر

فلا تحصني

فأنا في حبك

أكثر من امرأة

***

عندما تمتلك

كل مفاتيحي

ستصبح باباً

من أبوابي المغلقة

***

تزدحم الأنثى بداخلها

وعلى أصابعها

أسراب من النساء

***

كلما قبلتها

تفيض عن جسمها

وتخرج من تفاصيل البشر

***

أدعوك أن تغرق فيّا

علك تُبعث على شاطئي

شمساً تُطارد الأمواج

أدعوك أن تقرأ في أصابعي

▶ شاعر من الأردن.

سر الأنثى

علك تعلقه أيقونة

على صدور النساء القادمات

أدعوك أن تدخل جنتي

لتقطف ثماري

ولتغسل ما تبقى

من خطيئة التفاح

***

على الأرض التقينا

ففاضت اليابسة

وأغرقت البحار

***

تهدهد أشياءها

تدعوها إلى النوم

وتبقى في الصحو

تحرس غفوة سحرها

***

نرجسية أنا

والقصائد مائي

أنا أوزع عطري

على الكلمات

فلن تكون شاعراً إلاّ بي

والنساء اللواتي مررن بك

يحملن جواز سفري

نرجسية أنا

أمنح الأشياء أسماءها

فأطع غروري

ربما أبارك أمانيك

وتصبح عندي

كل الرجال

***

تمر على حلم الليلة الماضية

ترتبك

تدخل يقظة الصحو

تنام

بحثاً عن حلم الليلة الماضية

***

يضيق فمها عن ابتسامتها

فتصير عيناها

شفاهاً

***

لم تخلع يوما

شال عطرها

فهو بوصلة الحالمين

***

جسمها سحابة

لكنها إن أمطرت

تسقينا عطشاً

***

على رصيف طفولتي

أناغش القصائد

وأبعث في سنوات الشاعر العجاف

شغب المراهقة

***

أتفيأ بظل نبضك

خوفاً من شمس البكاء

وألوذ بدفء يديك

خوفاً من صقيع الكلمات

وبين الظل والدفء

تزداد خصوبة أنوثتي

في بستان حضنك

***

على شاطئ شفتيها

صمت معتّق

مبتلّ بالآه

***

في فضاء الرجل

تتسابق سلال الريح

إلى بيدر عطري

هنهنات

◄ جلال برجس

١

أُحسُّ بأنني اللاشيء

قامتي في الريح تِبن

والرياح امرأة تحب النحيبْ

سأمتطي وترَ البيات إذاً

وأنوح مذهولاً على جسدي

٢

كَخُلْدٍ يخْرج الحزن من قلبي

بهوادةٍ

يَ تَ لَ فّ تُ

يفتّش عن طريقٍ إلى جبيني

٣

في سرّ قلبي

يحلم الظلُّ بوجه حبيبتي

قمراً يضيء الروحَ

ويغتال

التعبْ

٤

ضعوا على جفْن المجرّة قشّةَ الحنطةِ

فجفن المجرّة

منذ عُمْرٍ يرفّ

◄ شاعر من الأردن.

٥

انظروا في صفحة الأفقْ

حصانٌ من دمٍ

تمطى في السماء

وأسرف بالصهيلْ

٦

أمشّطُ ظلَ الأرض

فلا ظلّ لي

أعصرُ برتقال الحقيقةِ

فينهرني العطش

هل تهاويتُ

هل داهمَ شرفة البال شبح الغبش؟

٧

أتسلى بالذكرى

وأخيط أردية المساء

بآخر ضحكة لحبيبتي

٨

أسمعُ الريحَ في أعلى المتاهْ

موسيقى ذئابٍ

موغلاتٍ في العويلِ

تشرحُ تاريخ الصعلكةْ

٩

يجلسُ الشعراءُ على جبلٍ من لظى الكلماتْ

والريحُ – صديقة النارِ–

تَ

تَ

سَ

لْ

ى

باللغةْ

١٠

في آخر الليل

تخرجُ روحُ الشاعر من جلدهِ

تشكو للخفافيش سجن القلبِ

خلف سطوة القفص الصدريِّ

١١

هذا الليل

جناحا غرابٍ

غارقٍ في الصمتِ

يشرب نخبَ السديم

١٢

كنا ثلاثين حلماً وآخرنا حزننا

الآن ثلاثينَ حزناً نصيرُ

وآخرنا الغمامُ

١٣

الآن بلا قافية أمشي

وبلا ميزانٍ

كالمخمور على خيّط يسيرُ

تترنحُ أزماني

(قصة قصيرة)

حانة "الديك الأحمر"

محمود الريماوي

إلى أنيس الرافعي

يدندن بأنغام متقطعة ثم يدمدم بعبارات مبتورة، فيما الصوت الغنائي الصادح من المسجلة، يغطي على ما ينبعث عن الساهر من صوت خفيض لا يدوم طويلاً، إذ يحل محله صمته المديد . لقد استمع لتلك الأغنية عشرات المرات، وقد تيقّن أن صاحب الحانة لا يكرر بثها بغرض تعذيبه،إنما لإرضاء كثرة من ساهرين يواظبون على طلب سماعها.على أنه بالتمرين الذاتي نجح وإن بعض نجاح، في جعل الأغنية.. أغنية "للصبر حدود" للست أم كلثوم، مجرد خلفية صوتية بعيدة لفيض أفكاره، فصارت الأغنية التي يجري تشغيلها لحسن الحظ بصوت غير مرتفع، تنزلق عن مسامعه دون كبير جهد منه، وبات في مكنته أن يدندن بأنغام لا كلمات لها أو يهمهم بكلمات غير مفهومة في حانة "الديك الأحمر" الحانة القديمة التي يؤمها كبار السن، وبين هؤلاء من ينفق عن سِعة، وفيهم من يبدد مدخرات العمر في مراودة ابنة الكروم، أما هو فبين هؤلاء وأولئك.

دأب الرجل على ارتياد المكان في الأماسي منذ سنة. مرة يوم الجمعة ومرة في منتصف الأسبوع الاثنين أو الثلاثاء.وخلافاً لما يحدث لدى المكوث في البيت الموحش، أوالتمشي في شوارع تحفّ بها أشجار قزمية ، فإنه وهو الأرمل المتوحد لا يستشعرهنا غروبَ شمسٍ كل يوم في نفسه، بل يعاين فقط غروب شبابه الأول وانحباس نبع رغباته. يحمل معه كلما أتى كتاباً أو كتابين، يعكف على القراءة بما يُنجيه من تسلل متطفلين الى مائدته، وقد يُبقي الكتاب في عُهدة النادل ليطلبه منه في المرة التالية. يواظب مع الشرب البطيء على القراءة لنحو ساعتين،ثم تسرح به الأفكار بعيداً وقريباً ويعجز عن التحكم بسيولتها، فيُغلق كتابه ويمخر رويداً رويداً وأسرع فأسرع في ضبابه "الداخلي" .

الرجل الذي قرأ ما لا حصر له من كتب، لم يجرب حظه في السرد. "مع أن لدي ما أكتبه "يُسارر نفسه. غير أن الأمور تجري هكذا.. تجري على أعنتها، بقوة خفية ومما يُحتسب "من غامض عِلمِ الله" . وكما أن هناك من

قاص من الأردن.

يدخن دونما سبب، وهناك من لم يتذوق سيجارة واحدة في حياته دونما قرار متعمد مسبق، كذلك حال هذا الزبون الذي لم تدركه حرفة الكتابة "لست ممن ينشدون مجداً، لكنها حياتي التي تتبدد..من يكتبها إن لم أفعل أنا".

الزبائن حوله يمحضونه الود الأكيد ممزوجاً بحذر ظاهر منه. الود: فهو رجل "في حاله" محترم هادىء بلا مشاكل وإن يكُ غريب الأطواربعض الشيء، من قبيل إنه يطلب كوبين معاً في المرة الواحدة وكل مرة، والحذر منه: لأنه منزوٍ بعيداً عنهم. فإذا حاول أن يمد لهم حبل وداد، أن يفتح لهم مغاليق عالمه بعد ما يغلق كتابه، فإنه يقع في جريرة تباعده عنهم، فلا يلقى إلا التريث والتردد منهم.. من القصير والطويل، من الفَكه والمتبرم، من الأنيق ومن عشوائي الزي، من الأشيب والأصلع ومن صاحب الشعر الأسود اللماع المصبوغ. يفشل في التواصل مع أي منهم، إذ يفقدون تلقائيتهم حين يخاطبونه وتتبلبل ألسنتهم، ومنهم من يغمز من قناته قائلاً : وخير جليس في الأنام كتابُ، فيؤثر العودة الى نفسه أو كتابه،ويتساءل إن كان يصح أن يشرع في السرد بعدما تخطى الستين من عمره: "قد يصلح هذا العمر لاختتام مسيرة كتابية لا البدء بها". ثم التبسمالمجاني للنادل كلما تلاقت نظراتهما، دون أن تتوقف حركة الزبائن من حوله بين قادم ومغادر، بين من ينتقل من أمامه ومِن خلفه وبجواره من طاولة الى أخرى.أحدهم وقد بدا وجهه مألوفاً شديد الألفة، يتقدم نحوه. يرمق الوافد الجالس وهو يقف قبالته بنظرة طويلة متفحصة، ويهز رأسه بتحية مقتضبة وودية بلا ريب، ثم يقول الوافد بعد تردد.

عفواً للسؤال: كأني أعرفك؟.

نعم؟.

لستَ غريباً عني، هل أعرفك؟.

لماذا تسألني؟.

هل يضيرك أن أسألك؟.

لا، لكن هذه ليست طريقة مُناسبة للتعرف.

كنت أتصور فقط أني أعرفك. لكم يتوه المرء عن نفسه، لكنه قلما يضِلّ طريقه الى غيره.

ماذا تعرف عني؟.

ألستَ يوسف؟

نعم أنا يوسف. ومن أنت؟.

أنا يوسف.

عاشت الأسامي (الأسماء).

ألست متقاعداً من وزارة التموين.؟

بلى. وأنت؟.

أنا متقاعد من وزارة التموين.

متأكد؟

هنا تقدم الفضولي برشاقة حاملاً كوب بيرة كبيراً، ووضعه بصورة عفوية الى جانب كوب كبير للساهر وليس أمام الكرسي الذي جلس عليه، مما يؤذن بالخلط بين هذا

الكوب وذاك وهو ما سيحدث، ويجيب الوافد:

نعم متأكد.

هل عملت في المركز الرئيسي للوزارة؟.

نعم.

كيف لا أعرفك وقد عملتُ أنا فيه ٢٧ عاماً؟.

إسأل نفسك.

كم عملت في المركز؟.

لشهرين.

لشهرين فقط؟.

نعم.

لشهرين، ثم تقول إنك عملت في المركز الرئيسي؟.

لقد عملتُ فيه. لم أكذب.

وبعد الشهرين؟.

بعد الشهرين في المركز، عملت في المختبرات.

كنت أرغب في الانتقال الى المختبرات لكنهم لم يوافقوا، فأصبحت إدارياً.

أنا انتقلت الى هناك، وتعرفت على زميلة وتزوجنا. إنها رسامة.

لقد تزوجتها إذن.

نعم تزوجتها ، لِمَ لا أتزوجها. هل تعرفها؟.

هند؟.

إذن أنت تعرف اسمها. وربما تعرف ما هو أكثر من الاسم.

لا أعرف عنها سوى أنها عملت في المركز لأقل من سنة لم أعد أذكر، ثم نقلوها الى مختبرات فحص الأغذية. إنها رسامة، ومولعة بالبوظة (الآيس كريم) حتى أنها تتناولها في أيام الزمهرير.

لا. لقد كفت عن تناولها، بعد أن تضررت أسنانها ضرراً شديداً. ما زالت مفعمة بالحيوية لكنها حيوية سلبية تقريباً. حالتها المعنوية متذبذبة، أما صحتها فليست ممتازة فقد نحلت نحولاً شديداً، ما زلت أكُن الود لها رغم كل شيء.

هل أصابها مكروه؟.

لا، لكنها أصيبت بما أسماه الأطباء، طبيب واحد في الواقع لكنه ضليع شَخّص حالتها بتوحد متأخر. لم تعد تتواصل مع أحد أو تُطيق أحداً حتى شريك عمرها الساهر على الدوام على راحتها الذي هو أنا. إننا بحكم المنفصلين. لا ينقص انفصالنا سوى ورقة الطلاق. وكوننا بلا أبناء يسهل الأمر.

هند.. هند إذن وبلا أبناء. مثل المرحومة. . حرمانها من الإنجاب قَصَف عمرها. أما هند فهي خجولة وأنا أشد خجلاً منها. هذا هو السبب.

السبب في ماذا؟.

أنها انتقلت الى المختبرات، وبقيت أنا تحت أكوام الملفات..

إنك تقول كلاماً غير مفهوم..

أنا آسف. لقد رأيتك من قبل مرتين في هذه الحانة.

وأنا رأيتك مرتين في هذه الحانة، مرتين قبل هذه.هذه المرة غير محسوبة . أنا لا أتردد كثيراً على هذه الحانة ولا على غيرها. هناك متقاعدون يداومون على الإقامة في المقاهي والحانات. أنا لست منهم، منذ تقاعدت في العام الماضي .

أنا تقاعدت في العام الماضي أيضاً.

في الشهر السابع.

تتحدث عنك أم عني؟

أتحدث عني .

وأنا تقاعدت في الشهر السابع.

أنا لا أجلس وحدي على الدوام مثلك. مرة أجلس منفرداً ومرة مع صديق ومرة مع صديقين . مرة أمضي نصف السهرة وحيداً ونصفها الثاني مع آخرين وهكذا. أفعل ذلك حتى لا أصاب بالتوحد. حتى لا تنتقل العدوى منها إلي.

إذا كان التوحد مرضاً فهو غير مُعدٍ.

أنت تقول. أنت تقول ذلك لكن للواقع أحكامه كما يقولون. حين يتقدم الشركاء في العمر يتقاسمون أموراً كثيرة منها الصحة والمرض.

زوجتي ماتت بعد تقاعدي بقليل، لكني لم أمت بعد.

لا تحسد نفسك. لا يحسد المال إلا صاحب المال.

لا أحسد نفسي..هل يحسد المتوحد نفسه؟.

هكذا إذن، أنت متوحد أيضاً. سأخبرها بذلك.

تخبر من؟

هند من غيرها؟.

لن تتذكرني.

حتى لو لم تتذكرك، فإن المريض يؤاسيه أن لا يكون وحيداً في مرضه.

سيكون مرضي إن كان مرضاً مصدر سلوى لها؟ موافق. قل لها إنه كان بودي أن أنتقل الى المختبرات لكنهم لم يوافقوا. وقل لها إني اكتشفتُ موهبتها في الرسم قبل غيري، وشجعتها على المواظبة.

سأنقل لها ما قلته.

قل لها إني سعدت بخبر زواجها أقصد زواجكما. لا لا تقل لها ذلك، لقد أبلغتها بذلك في حينه.

كنتم تلتقون إذن .

لا ، لم نكن نلتقي، رأيتها مرتين في معرضين للرسم مرة في معرض خاص بها ثم مرة في معرض مشترك. وهناك مرة ثالثة رأيتها فيها تعبر شارع الوكالات ولم ترني.

حياة مثل قصص قرأناها ونسيناها.ما الكتاب الذي تقرأه؟.

الخيميائي.. أوشك على إتمام قراءته.

لقد قرأته قبل أسابيع بعد أن قرأته هند هل أخبرك بما قالته عن الرواية؟.

نعم.

قالت إن في نفس كل انسان كنزٌ حقا، لكن الكنز قد يكون قابعاً في قاع مياه سوداء عميقة يصعب انتشاله منها، وأن الجهد المضني في انتشاله قد يستغرق العمر كله، وقد لا يعدل الكنز في قيمته الجهد الخرافي المبذول لاستخراجه .

هكذا فقد أضاعت كما يبدو كنزها. لم أتوقع ذلك أبداً. كانت شديدة التوهج لدرجة أشعر معها أن كنزاً داخلها يتوهج في محياها ولا قِبَل لها بإخفائه.

أية كنوز.. لقد توحدت. أما الكتاب فيشبه حكايات الجدات إنما بمسحة فلسفية خفيفة وبأسلوب عصري جذاب.

هذا انطباعي، كأنك لا تريدني أن أستكمل قراءته .لقد قرأتُ عن الكتاب قبل أن أشرع في قراءته.

أنت تبطىء في قراءته. أنا أقرأ في البيت، الحانة ليست مكاناً مثالياً للقراءة.

وفيما أخذ يدمدم: الحانة ليست مكاناً مثالياً، الحياة ليست مكاناً مثالياً.. ليست مكاناً مثالياً، فقد شعر في الأثناء بقدرٍ من العناء بل الخواء وهو يجهد في استرداد شتات وأشطار نفسه، فلم يدرك لنقص الخبرة أنه كابد عناء السارد حين استدعى قرينه وخاض في لعبته، وخلط بين سيرته وإعادة ترتيب حياته التي انقضت، سعياً لِسَد فجواتها وتقليل خسائرها. ذلك أن يوسف سارد مع وقف التنفيذ يرتد سرده الى داخله فيتفاعل ويتفاقم هناك دون أن يمد له أحد يد العون بمن في ذلك "سيدة المعونات"، وقد تنبّه الى أن المسجلة كفّت عن بث الأغنية شبه الدائمة، والزبائن تفرقوا بمن فيهم نديمه الذي لم يحضر وبقي كأسه ملآناً، وقد غفل عن صيحات الديك الأحمر في الحانة وهي تؤذن بنهاية ليل السهارى، فيما النادل المصري المرح الذي أضناه التعب وأرّقه السهر شرع في التباسط معه، وها هو يبلغه أن أموراً غريبة حدثت الليلة فقد صادفه ساهياً مغمض العينين أربع أو خمس مرات، وفي كل مرة يعود فيها النادل إليه لإفاقته يجده صاحياً مفتوح العينين وظِل ابتسامة على شفتيه، حتى خال النادل أن زبونه المهذب إنما يُشاكله ويداعبه، وهو ما لم يجد يوسف تفسيراً له، وها هو على كل حال بذهن صافٍ على أوضح ما يكون الصفاء بصفاء عين ديك، وهو بكاملِ نضارته وعنفوانه في نهاية السهرة، في المكان الذي خلا تماماً من رواده، وإن تكن ثمة مشكلة طفيفة وروتينية تعترضه، إذ ليس لديه الآن ما يقوله أو يفعله هنا أو في الخارج.

إنســـان طيــب

قصة: كامل سياريتش*

ترجمها عن البوسنية: إسماعيل أبو البندوره*

يأتي رجلاً حسن الهندام، وكل ما يرتديه نظيف ومرتب ومزرّر، ولكن لا شيء جديد مما يرتديه وإنما معتنى به.

وكنت أفكر انه يمكن لمثل هذا الرجل أن يشارك في موكب عرس!

ولاحظت أنه مسافر جوّاب؛ لأنه كان يبدو متعباً. ودهشت من أن لا ذرة غبار عليه بعد هذا السفر الطويل، وكأنه كان لا يطأ الأرض وإنما يطير عليها.

كان يحمل بيده منديلاً يمسح به ذقنه القصيرة المحلوقة المشطة الصهباء.

سلّم عليّ وتهيأ لي، إنه أحنى رأسه، وهو الأمر الذي لا يقوم به، أي من المسافرين الذين كانوا يمرون قرب مياهنا، ولم يكن من الضروري الانحناء لشاب متعطل يمضي يومه كاملاً، وهو يغتسل عند النافورة، ويتطلع في المرآة.

سلمت عليه أنا أيضاً واعتقدت أن الأمور بيني وبين هذا الرجل قد توطدت، وإنه سوف يروي ظمأه ويمضي..

ولكنه لم يفعل هذا. وقف بمواجهة النافورة ومجرى النهر وتطلع إليهما، ولاحظت أنه لأول مرة يصل إلى مياهنا، وقلت في سري: لا شيء يمكنك أن تتطلع إليه، مجرى النهر مثل أي مجرى، والنافورة مثل أية نافورة.. فاشرب إذا كنت ظمآن مع أمنياتي لك برحلة سعيدة.

قال: إنها مياه قوية الجريان.

سألته: ما هو القوي فيها؟

هذا الماء قوي الجريان.. هل يجري على هذا النحو بقوة دائماً.

قلت له: إنه يجري وبشدة أكثر.

إنها مياه وفيرة وطيبة – قال- وأعقب ذلك بإعجاب وبما يشبه الحكمة: المياه كبيرة الحجم مثل الناس الكبار أيها الشاب.

قلت له: إذا كان الأمر كما ترى، فإن لدينا إنساناً صغيراً.. لدينا هناك في الأعلى نبع صغير لا مياه فيه إلا بضع قطرات!

* مترجم من الأردن.

أريته ذلك النبع الصغير الواقع فوق مياهنا الكبيرة.. وليره ساعة يشاء، ولكن لا يوجد ما يمكن رؤيته. فقد كان النبع يشبه وعاء مملوءاً بالماء، لا تفيض حوافه أبداً ولكنه لا ينقص أبداً ، وبقدر ما تأتيه المياه من هناك، كانت تفيض بنفس المقدار، ولكنها لا تفيض أبداً.

وقلت لذلك المسافر: هذا هو إنساننا الصغير.. إذا كان الماء في الأسفل كبيراً، وهنالك رجل كبير.. ليكن لهذا الماء الصغير إنسان صغير!

- قال: إن الأمر كذلك تماماً أيها الشاب.. يوجد بيننا الكثيرون من المتساوين .. أريد أن أروي ظمأي منه، ولا أريد ذلك من الماء الكبير!

قلت له: إن الماء في ذلك النبع الصغير نظيف، مثل ذلك في الماء الكبير، ماعدا أنه إذا أردت أن تشرب منه، فعليك أن تستلقي على صدرك.. لا بدّ أن تدني رأسك من النبع وتشرب، مثلما تشرب من وعاء، وهذا ليس بالأمر السهل، فمن الأسهل أن تشرب وقوفاً، وليس استلقاء.. لا أحد منا يشرب من هذا النبع.

قال: اسمع.. لو كانت هناك بوابتان متجاورتان أحداهما كبيرة، والأخرى صغيرة، فأنا سأدق الباب لأدخل من تلك الصغيرة .. وليدخل الكبار من البوابة الكبيرة.. ليجد كل إنسان الباب الذي يناسبه.. هذا الماء يناسبني!!

قلت له: افعل ما يحلو لك.. وتطلعت إلى ما يفعل.

تمدد على الأرض، واستند على يديه بقوة وشرب.. شرب طويلاً، وتهيأ لي أنه شرب أكثر مما يتطلبه العطش، وبدا كأنه يدخل من بوابة صغيرة ما، وأراد أن يبقى.

إنك لدى أهلك – قلت له من الأعلى:

يكفيك ماء أيها الرجل، فالماء بارد، وسوف يقضي عليك بدءاً من جبهتك!

الحمد لله – همس من الأعلى– لأنك أرشدتني إلى هذا الماء. إنها مياه صغيرة، وأنا صغير.. لن أنسى لك ذلك أيها الشاب.

نهض وخطا بعض الخطوات، ثم جلس.. تطلع إليَ وقال:

- لو أن الله قدّر وقضى أيها الشاب، ونطق هذا الماء، فانه سيقول أن رجلاً طيباً قد شرب منه، وفكر أنت بهذا كما يحلو لك! وسوف تقول أيها الشاب بأني رجل أحمق عندما أتحدث بذلك عن نفسي.. فقل ذلك.. ولكن لا تقل لأحد إني شربت من المياه الكبيرة، وإنما قل بأني شربت من المياه الصغيرة، وقل لهم: جاء رجل صغير رأسه صغير، وقبعته صغيرة، ويداه ورجلاه صغيرتان.. وقل لهم: إنه على هاتين الرجلين الصغيرتين أتى، وروى ظمأه من تلك المياه الصغيرة، ولم يرد ذلك من المياه الكبيرة، وقل لهم إنه مضى بعد ذلك!!

تمعنت فيه جيداً الآن .. تمعنت في قدميه ويديه، ورأيت أن لا شيء فيه صغير، فقلت له:

إنك تتحوّل.. إنك صاحب قامة متوسطة، ولست صغيراً!

ورد قائلاً: إنك تقول الحق أيها الشاب، بأني متوسط القامة، ولكنك تخطيء بالقول إني أتحول. فأنا لا أتحوّل، وهذا ليس من طبعي.. لا أطلب شيئاً من أحد حتى أتحوّل. كل ما يطلبه الإنسان في هذا الكون متوفر لدي. لدي زوجة صغيرة إلى حد ما، ولدي القليل من الأولاد، والقليل من

البقر ولحومها، ولدي ثلاثة رؤوس من الأغنام وهذا يكفيني! لو كان لدي أكثر لما كان الأمر جيدا! ولو أني أردت أن اقتاد ما املك إلى هنا لكي يروي ظمأه، فكنت سأقتاده إلى هذا المياه الصغيرة لأرويه، وليس من تلك المياه الكبيرة! وكل ما هو صغير هو الأجمل .. الصغير من الصغير.. إن هذا جيد وأجمل على هذا النحو!!

قلت أيها الشاب إن لا أحد يشرب من هذا الماء؛ لأنه صغير، والعالم يحيا من هذا المياه الصغيرة.. الينابيع الصغيرة تجدها في كل مكان على الأرض، والأنهار نادرة أيها الشاب.. إنها موجات من المياه، وهي تتدفق وتتدفق.. وهذه الصغيرة مناسبة للحلق تماماً أيها الشاب –وأكمل-: وبدا الآن كأنه ينطق بكلمة الحق: إذا مضى طريقان –أيها الشاب-، أحدهما– إلى جانب الآخر.. وكان أحدهما واسعاً، والآخر ضيق، فالأفضل أن تعبر من الضيّق؛ لأن هذا –أيها الشاب– طريق أيضاً، ودعنا لا نتركه من دون مسافرين! ليس من المستحسن أن يبقى شيء ما فارغاً .. وهذا يسري على الماء، والطرق، والبيوت.

وعندما يبقى الإنسان وحيداً فهذا هو الأسوأ.. ولذلك أقول أنا في سري: الحمد لله؛ لأن لي زوجة، وبقرة، والحمد لله، لأن لدي ثلاثة رؤوس من الأغنام!

قلت أيها الشاب: إنكم لم تشربوا من هذا المياه؛ لأنه صغيرة.. وأنتم لا تعرفون أنها تتطلع إليكم، وأنتم تشربون من تلك في الأسفل؛ لأنها مياه كبيرة .. كانت تنتظر أن تأتوا إليها.. انتظرت، وربما مئات الأعوام؛ لكي يستبدل أحد المياه الكبيرة، ويأتي إليها إلى الماء الصغير، ويروي ظمأه .. بعض الأشياء الصغيرة تنتظر، وتقدر على الانتظار طويلا!

قل لأحد ما –أيها الشاب– إن إنساناً شرب من هذا الماء –وهذا ليس من أجلي، وإنما من أجل الماء، وهو لن يسمعك، ويفهمك، ولكن تحدث عن ذلك.

نهض، وتقدم من النبع ثانية.. تقدم منه مثل رب بيت يملكه في بيته، وتطلع إلى قطرات الماء تلك بإعجاب:

تقول إنه لا يجفّ أبداً.

أبداً.. أبداً .. أجبت.

لأنه صغير!

ومضى، وكنت أتابعه بعيني.. وكان كل ما يرتديه نظيفاً ومرتباً.

وفرغ المكان حول النبع.. كأن رجلاً أخلى بيته.

في مرآة الماء الذي كان بمساحة راحتين بدت السماء واسعة.. تطلعت إلى الأسفل إلى تلك السماء.. لا ترى السماء في المياه الكبيرة، التي تتدفق بسرعة أسفل النافورة!!

---

* قاص وروائي وشاعر من البوسنة والهرسك، من مواليد عام ١٩١٣. درس الحقوق في جامعة بلغراد، وكتب في معظم الصحف والمجلات الأدبية المعروفة. صدرت له أعمال قصصية وروائية كثيرة، من أبرزها: رام بوليا ١٩٥٣، السيف ١٩٦٩. أما أهم رواياته فهي: بيهورتسي ١٩٥٥، القناق- القصر ١٩٧١، وهي من ترجمتي، وقيد الإعداد للنشر باللغة العربية. ترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم.

العجوز مونغولييه

قصة : جاي دي موبسان

ترجمها عن الإنجليزية : عودة القضاة

يُلقّبه زملاؤه في العمل بـ«العجوز مونغولييه»، ويعدّونه شخصيةً مُميّزةً، جديرةً بالاهتمام، فهو موظّفٌ قديم، ورجلٌ لطيف المعشر، رقيق الحاشية، صاحب نادرة .. وفوق ذلك كُلّه، لم يَحدُث أن غادر «باريس» مرّةً واحدةً في حياته.

اعتدنا - في نهاية كلّ أسبوع من كلّ صيف - الخروج في نُزهة إلى الحقول الغنّاء في بعض المواضع الريفية المتاخمة لمدينة باريس، من مثل «آنيرييه»، و«أرجنتيل»، و«اتو»، و«بوجيفال»، و«مايسون»، و«باوسي»، التي بات لها الكثير من العُشّاق والمُرتادين.

كُنّا - في ذلك اليوم - نتجاذبُ أطراف الحديث حول تلك المواضع، وما تتمتّعُ به من سحرٍ وجمالٍ آسرين، ما جعل منها مُنتجعاً يؤمّهُ الكثيرون من عُشاق الطبيعة من الموظفين العاملين في مدينة باريس، وعائلاتهم .. قاطعَ «العجوز مونغولييه» حديثنا قائلاً:

تالله ما أنتم سوى قطيعٍ من الأغنام! أيّ جمالٍ هذا الذي تتحدّثون عنه!

سأله أحدنا:

ماذا بشأنكَ أنتَ يا "مونغولييه"؟ أوَلا تخرجَ للتريُّض البتّة؟

- بل أَفعلُ ذلك كثيراً .. ففي كُلّ يوم، وبعد أن أفرغ من تناول طعام الغداء في المطعم المُجاور، أستقلُّ الحافلةَ المتوجّهة إلى المنطقة التي أقطنُ بها .. أصعدُ إلى الطابق العلويّ المكشوف، وأفتحُ مظلّتي، وأجلسُ باسترخاء، إلى أن تنطلق الحافلة، تجوبُ بنا شوارع باريس .. أُراهنُ أنني أستطيعُ - من موضعي هذا - مُشاهدة أشياءَ أكثرَ مما تستطيعون مشاهدته في نُزهاتكم التي تتحدّثون عنها .. أشعرُ - في أثناء رحلتي تلك - كما لو أنني أجوبُ العالم، فالوجوه، والمشاهدُ، تتبدلُ باستمرار.. لقد بتُّ أعرف باريس أكثر من أيّ واحد منكم.. صدّقوني إذا ما قلتُ لكم إنه ما من شيءٍ أكثر مُتّعةً من الجلوس في الطابق العلوي المكشوف في حافلة ما، فأنتم لا تعلمون ما يمكنُ للمرءِ أن يُشاهده في تلك الشوارع من خلال نظرةٍ خاطفة: فهذا رجلٌ يصرخُ عالياً، تدلُّكَ نبرةُ صوته، ووجهه المُتمعِّر على انشغاله في شأنٍ عائليّ، وهذا حلاقٌ تركَ زبونه وقد تلطَّخَ وجهه بالصابون، وخرج إلى الشارع يتفحّصُ أمراً ما، وهذه ثُلّةٌ من بائعي القبّعات النسائية، يبادلونك نظرات التودّد، حتى لتشعر برغبة في شراء واحدةٍ، لولا أنه لا

مترجم من الأردن.

وقت لديك للترجّل من الحافلة .. كم من المشاهد الخلابة يستطيع المرء الاستمتاع بها في أثناء رحلته في مثل تلك الحافلة! .. إنها مسرحية اجتماعية طبيعية . أيها السادة . تلك التي يستطيع المرءُ مشاهدتها أثناء عَدو الخيول خبباً في تلك الطرقات! .. تالله لا أقايضُ نُزهاتكم الريفية الحمقاء كلّها بواحدةٍ من رحلاتي تلك.

هيّا يا "مونغولييه"، لمَ لا تُرافقنا في واحدة من تلك النُّزهات؟ ما ضرَّكَ لو فعلتَ ذلك مرَّةً واحدة؟

لقد خرجتُ في واحدة من تلك النُّزهات ذات مرّة، وكان ذلك قبل عشرين عاماً، ولن أعودَ إلى مثلها لو انطبقت السماء على الأرض.

قال أحد الزملاء:

حدّثنا عن تلك النّزهة.

هل تعرفون "بوفين"، ذلك الكاتب العجوز، الذي كُنا ندعوه "بويلي"؟

أجل، أجل، نعرفه جيداً.

كان ذلك الوغد زميلاً لي في المكتب، وصديقاً مُقرّباً منّي. وكان له منزل في إحدى الضواحي الريفية، وكان كثيراً ما يدعوني إلى قضاء بعض الوقت برفقته .. قال لي ذات مرّة:

لمَ لا تحضر لزيارتي أيها الأبقع؟ سأصطحبكَ في نُزهةٍ تأسرُ الألباب.

كان كثيراً ما يدعوني بالأبقع، من باب المداعبة .. على أيّة حال، لم يمضِ طويل وقت حتى وجدتُ نفسي وقد وقعتُ . كالأبله . في الفخ الذي نصبهُ لي .. ففي صباح أحد الأيام، غادرتُ منزلي، واتخذتُ قطار الساعة الثامنة، الذي ما لبث أن انطلق بنا عبر الضواحي، إلى أن بلغنا بلدةً صغيرةً مُقفرةً، لا يرى فيها الناظرُ ما يسرّه .. شققتُ طريقي . بعناء . عبرَ رتلٍ من الأشجار الجرداء، ثمّ عبرتُ زُقاقاً ضيّقاً، شاهدتُ في نهايته باباً كبيراً، أُثبتَ عند إحدى حافّتيه جرسٌ نُحاسيّ .. قرعتُ الجرس، وانتظرتُ طويلاً إلى أن فتح لي أحدُهُم الباب .. لكن، يا إلهي! ما هذا الشيء الذي فتح الباب؟! .. عجزتُ . للوهلة الأولى . عن تبيُّن حقيقة ذلك المخلوق الذي فتح لي الباب، ولم أعرف ما إذا كان امرأةً أم قرداً، غير أن طول التحديق ما لبث أن كشفَ لي عن عجوزٍ شمطاء، شديدة الدمامة، تتلفَّعُ بثيابٍ رثّة شديدة القذارة، وقد اكتسى شعرها بطبقةٍ كثّة من ريش الدجاج .. أدركتُ من ساعتي أنها زوجة صديقي المسكين "بوفين" .. بدت لي امرأةً شرّيرة، وبدا كما لو أنها تهمُّ بافتراسي .. قالت بنبرةٍ حادّة:

ماذا تُريد؟

قُلت:

أُريدُ السيّد "بوفين".

وماذا تُريدُ من السيد "بوفين"؟

شعرتُ بعدم الارتياح للطريقة التي تستجوبني بها تلك المرأة الحقود، فتمتمتُ مُتذمّراً:

إنه ينتظرني.

إذن، أنتَ الضيف الذي دعاهُ "بوفين" لتناول طعام الغداء؟

أجل، هو أنا.

استدارت نحو المنزل، وصاحت بصوتٍ غاضب:

بوفين، ها قد جاء ضيفُك.

سرعان ما ظهر "بوفين" عند عتبة الباب، مُرتدياً سروالاً مُلطّخاً بالكثير من البُقع الداكنة، مُعتمراً قُبّعةً بنميّة٢ رثّة.

بعد أن صافحني بحرارة، اصطحبني إلى ما أسماهُ حديقة منزله، التي لم تكن سوى قطعة من الأرض بحجم منديل الجيب، والتي وصلنا إليها عبر مجاز ضيّق مُحاط بالجدران والمنازل المُرتفعة التي كانت تحولُ دونَ وصولِ أشعّة الشمس، سوى لساعة أو ساعتين من النهار .. كانت بعضُ أزهار البنفسج، والقرنفل، والمنثور، توشكُ على الذبول في ذلك الجُبِّ الخانق، الذي يتأجّجُ بالحرارةِ كما لو أنه تنّور.

قالَ «بوفين»:

صحيحٌ أنه ليس لدينا الكثير من الأشجار هنا، غير أن جُدران منازل الجيران تفي بالغرض، فهي تمنحنا من الظلّ ما يجعلنا نشعرُ كما لو أنّنا في غابة .. ثم ما لبثَ أن أنشبَ إصبعه في إحدى عروات سُترتي، وقال بصوتٍ منخفضٍ:

اسمع .. أُريدُ منكَ أن تصنعَ لي معروفاً .. لقد شاهدتَ زوجتي، وشاهدتَ كم هي شرسة، أليس كذلك؟ .. لقد وفّرت لي اليوم ثياباً نظيفة كي أستقبلك بها، وإذا ما اتّسخت هذه الثياب، فاعلم - يا صديقي - أنني لن أكون بخير .. لذلك، أريدُ منكَ أن تتولّى عنّي سقايةَ هذه النباتات.

قبلتُ على مضض، وشمّرتُ عن ساعد الجدِّ، ورحتُ أُحركُ مقبض المضخّة المتهرّئة، التي أخذت تصفرُ وتسعلُ كما المسلول، وهي تقذفُ خيطاً رفيعاً من الماء.. استغرقَ ملءُ وعاء السقاية ما يقربُ من عشرِ دقائق.. وبينما أنا غارقٌ في بحر من العرق، اكتفى "بوفين" بالمشاهدة، وإرشادي إلى ما ينبغي عليَّ فعله:

هنا، هذه النبتة.. اسكب المزيد من الماء.. حسنٌ، هذا يكفي .. انتقل الآن إلى هذه..

قدّمَ لي زهرةً كبيرةً تعبيراً عن امتنانه لما قمتُ به من عمل، وما كادت الزهرةُ تُلامس عروة سُترتي، حتى سقطت بغتةً، وتناثرت أوراقها في الهواء .. شعرتُ بشيءٍ من الحرج، غير أنّي لم أنبس ببنت شفة .. وبينما نحنُ كذلك، إذ تناهى إلى مسامعنا صُراخَ السيدة "بوفين" :

أوَ لن تحضروا لتناول الطعام؟ قلتُ لكم إن الطعام أصبحَ مُعدّاً.

توجهنا من فورنا نحو المنزل الذي كان - بخلاف الحديقة - يرزحُ تحتَ جحيم من لهيب الشمس الحارق، ناهيكُم عن أن أكثرَ حجراتِ الحمامات التُّركية تأجّجاً، ليست بأشدّ حرارة من حجرة الطعام في منزل صديقي هذا.

اشتملت مائدة الطعام - المصنوعة من الخشب الأصفر - على ثلاثة أطباقٍ، وُضِعَ إلى جانبِ كلٍّ منها شوكة صغيرة، وطبق من الخزف فيه شيءٌ من لحم البقر المسلوق وبعض البطاطا .. وما إن شرعنا في تناول الطعام، حتى استرعى انتباهي زُجاجةُ ماءٍ كبيرة، مملوءة بسائل ذا لون أشبه بلون النبيذ .. حين لمحني "بوفين" أنظرُ إلى الزجاجة، شعرَ بشيءٍ من الحرج، فقال لزوجته متودّداً:

ما قولك يا عزيزتي لو تُقدّمي لنا قليلاً من النبيذ غير المُشعشعِ٣، احتفالاً بهذه المُناسبة الجميلة؟

تقادح الشّررُ من عينيها، وقالت بنبرةٍ غاضبة:

أجل، حتى تبلغ الثّمالةُ منكما مبلغاً، فتمكُثان هاهنا طوال اليوم، لا عمل لكما سوى الثرثرة، أليس كذلك؟ هذا ما كان ينقُصني! .. يا لها من مناسبةٍ جميلة!

لاذَ "بوفين" بالصمت، فانكببنا على تناول الطعام، حتى إذا ما فرغنا من اليخنة، أحضرت لنا السيدة "بوفين" طبقاً آخر من البطاطا واللحم المُقدّد .. وما إن فرغنا من هذا الأخير، حتى انتفضت من مقعدها قائلةً:

هذا كلُّ شيء .. هيّا اخرجا من هنا.

نظر "بوفين" إليها بدهشةٍ، وقال:

ولكن، ماذا بشأن الحَمَامَات التي كُنتِ تَنتفينَ ريشها هذا الصباح؟

وضعت يديها عل خاصرتيها وقالت:

أوَ لم تلتهم ما فيه الكفاية حتى الآن؟ .. إنّ دَعوتكَ للناس لتناول طعام الغداء لا تعني أنه ينبغي علينا التهام كلَّ ما في المنزل .. ما الذي سيتبقّى لي للعشاءِ إذن؟

وبينما نحنُ ننهضُ من مقاعدنا، همسَ لي "بوفين" قائلاً:

انتظرني هنا .. لن أمكثَ طويلاً .. سنغادرُ حالما أعود.

لحقَ بزوجته إلى المطبخ، فسمعته يقول لها مُستعطفاً:

هلاّ أعطيتني عشرين "سو"٤ يا عزيزتي؟

وما الذي ستفعله بالعشرين "سو"؟

حسنٌ، إنّ المرءَ لا يعرف ما قد يواجهه، لذلك، فإنه من الخير أن يحمل معه بعض النقود.

انفجرت صارخةً في وجههِ كما البركان، حتى بدا لي أنّها تتعمّد إسماعي ما تقول:

كلاّ، لن أُعطيكَ شيئاً.. وحيثُ أن صديقكَ قد تناول غداءه في هذا المنزل، فإن أقلَّ ما ينبغي عليه فعله، هو أن يتكفّلَ بالإنفاق عليكَ فيما تبقّى من النهار.

عاد "بوفين" مُكفَهرّ الوجه، وأشارَ إليّ أن أتبعه إلى خارج المنزل، غير أنّي قبل أن أفعل ذلك، ورغبةً منّي في إظهار بعض الكياسة، انحنيتُ أمام السيدة "بوفين"، وتمتمتُ قائلاً:

شُكراً لكِ على حُسن الضيافة يا سيدتي.

أجابت على مضضٍ:

على الرحب والسعة، لكن إيّاكَ أن تُعيدهُ إليّ ثملاً، لأنّكَ إن فعلتَ ذلك، فسيكونُ لي معكَ شأنٌ عظيم، هل تفهم؟

غادرتُ المنزل برفقة "بوفين"، الذي راحَ يجوزُ بنا سهلاً مُقفراً تحت لهيب الشمس الحارق .. كانت رائحة السَّماد تُحيطُ بنا من كلِّ صوب.. وبينما نحنُ سائران، هممتُ بالتقاط إحدى أزهار القرَّاص، فوخزت إحدى أشواكها إصبعي وخزةً عميقة، فما كان إلاّ أن أطلقتُ صرخةً مُدوّيةً من شدّة الألم .. قال "بوفين":

عليكَ بقليلٍ من الصبر، فلن نلبث أن نبلغَ ضفّة النهر.

ما إن بلغنا ضفّة النهر، حتى زكمت رائحةُ الوحل، والماء الآسن أنفي، وجَهَرَت أشعّة الشمس المنعكسة عن صفحة الماء عينيّ.. توسَّلتُ إلى "بوفين" أن يذهبَ بنا إلى موضعٍ نستظلُّ فيه، فاصطحبني إلى مكانٍ عند حافّة

النهر، أشبهَ بالكوخ، تبيَّنَ لي ـ فيما بعد ـ أنه حانة نهرية عائمة، يرتادها الكثير من رجال البلدة.. قال "بوفين":

ليست هذه بالحانة الفخمة، غير أنها مُريحةٌ بعض الشيء.

كنتُ قد بدأتُ أشعر بشيءٍ من الجوع، فطلبتُ طبقاً من العجّة، أمّا "بوفين"، فما إن أفرغ كأس النبيذ الثانية في جوفه، حتى بدأت علامات الثّمالة تظهرُ في سلوكه.. أدركتُ ـ حينئذ ـ السبب الذي جعل السيدة "بوفين" تخلط له النّبيذ بالماء.

نهضَ "بوفين" من مقعدهِ مُترنّحاً، وراح يخطبُ في زبائن الحانة.. وفي مُحاولة منه لاستعراض قوّته، اندفع إلى حشرِ أنفه في شجارٍ نشبَ بين رجلين ثملين، ولولا أنّ سارع صاحب الحانة إلى فضّ النزاع، لانتهى بنا الأمر إلى الهلاك.. جررتهُ مُبتعداً به عن الحانة، وبقيتُ مُتشبِّثاً بتلابيبه إلى أن بلغنا دغلاً قريباً، حيثُ طرحته أرضاً، واستلقيتُ إلى جانبه، وذهبتُ في سباتٍ عميق.

حين استيقظتُ، كان الظلام قد أسدَل ستائرهُ على الأرض، فأدركتُ أننا نمنا نوماً طويلاً .. كان "بوفين" ـ بشخيره المُزعج، الذي لا ينقطع ـ لا يزالُ مُستلقياً إلى جانبي.. هززته بقوّة إلى أن استيقظ من نومه.. كانت الثمالة لا تزالُ مُهيمنةً على عقله وجسده، وإنّ بقدرٍ أقلّ مما كان عليه حين كُنّا في الحانة.

انطلقنا عبر أحد السهول الذي كان غارقاً في ظلام دامس .. قال "بوفين" إنه يعرفُ الطريق جيّداً، فراحَ ينعطفُ بنا، مرّةً ذات الشمال، ومرّةً ذات اليمين .. كان الظلام شديد الحلكة، حتى أننا لم نستطع أن نتبيَّنَ أرضاً ولا سماءً، فمكثنا على تلك الحال إلى أن وجدنا أنفسنا تائهين وسطَ غابة من جذوع الأشجار القائمة، التي كانت تبلغُ حتى أكتافنا، والتي ما لبثَ أن تبيَّنَ لنا أنها لم تكن سوى سياج ضُربَ حولَ حقلٍ كبير لأحد المزارعين لحمايته من المتطفّلين والدُّخلاء.. رُحنا نلتفتُ يميناً ويساراً، علّنا نُبصرُ شيئاً نسترشدُ به، ولما لم يَلُح لنا في الأفق أيّ بصيص من نور، مددنا أيدينا أمامنا، ورُحنا نتلمَّسُ طريقنا عبر ذلك الحقل المظلم.

وفيما نحنُ على تلكَ الحال، تعثَّرَ "بوفين"، وارتطم رأسه بواحد من جذوع الأشجار فشجّه .. جلسَ في موضعه واضعاً يده على رأسه، وراحَ يصرخُ ويولولُ من شدّة الألم.. وحين أعيتني الحيلةُ، ولم أدرِ ماذا أصنع، رفعتُ ـ بدوري ـ عقيرتي بالصراخ:

النّجدة! ألنجّدة! النّجدة!

ثمّ عمدتُ إلى بعض عيدان الثقاب التي كانت بحوزتي، ورحتُ أشعلها، الواحدَ تلو الآخر، وذلك كي أستأنس بها، في المقام الأول، وحتى يسترشد بها من قد يهبّ إلى نجدتنا، فيستدلّ إلى موضعنا.

بعدَ وقت طويل من الصراخ والولولة، سمعَ أحد المُزارعين صُراخنا، فتبعَ الصوت حتى استدلَّ إلى موضعنا، وقام بإرشادنا إلى جادّة الطريق التي ينبغي علينا أن نسلكها.

أحطتُ "بوفين" بذراعيّ، وأوقفته على قدميه، ومضيتُ به إلى منزله .. وما إن بلغنا المنزل، وكدتُ أضعه عند عتبة الباب، حتى فُتحَ باب المنزل بغتةً، وظهرت السيدة "بوفين" تحملُ في يدها قنديلاً .. سرَت رعدةٌ شديدةٌ في جسدي، واجتاحتني موجة من الهلع لمرآها .. وما إن شاهدَتْ زوجَها ـ الذي أمضت الليل في انتظاره ـ

على تلك الحال، حتّى اندفعت نحوي بشراسة، وصرخت في وجهي قائلةً:

أيها الوغد الوضيع! كنتُ أعلمُ أنّك ستعيده إليّ ثملاً!

لستُ أدري كيف نجوتُ بنفسي من براثن تلك المرأة الشّرسة .. كلّ ما اعلمه هو أنني ولّيتُ الأدبار، لا ألوي على شيء، وشققتُ طريقي إلى محطّة القطار الذي كان لا زال يتبقّى على موعد انطلاقه ما يقربُ من النصف ساعة .. ساورني شَكٌّ في أن ذلك الوحش الكاسر ما زال يتعقّبني، فاجتاحني شعورٌ بالخوف والهلع، فما كان إلاّ أن عمدتُ إلى إحدى الحجرات في المحطّة، فدخلتها، وأغلقت الباب، ومكثتُ هناكَ في انتظار الصّعود إلى القطار الذي ما إن أزفَ موعده، حتّى انطلقَ عائداً بي إلى دياري.

فهل ترونَ أفضلَ من هذا سبباً في عزوفي عن الزواج، وإحجامي عن مُغادرة باريس؟

جاي دي موبسان:

وُلدَ الكاتب الفرنسي «جاي دي موبسان» في مدينة نورماندي الفرنسية في الخامس من آب من عام ١٨٥٠م، واسمه الحقيقي هو «هنري رينيه ألبرت»، وقد شكّلت حياته الريفية، واحتكاكه المتواصل بالفلاحين، وأبناء المدينة من البرجوازيين، مصدراً رئيساً لأعماله القصصية. في الثالثة عشرة من عمره، أرسله ذووه لتلقي تعليمه في معهد «يفيتات»، غير أنه ما لبث أن طُرد بسببٍ من سوءِ سلوكه. ثم ما لبث أن التحق بمعهد «ليسي» في «رونين»، حيثُ تتلمذ على يديّ الشاعر «لويس بوييه».

وفي عام ١٨٨١م، صدرت له أول مجموعة قصصية تحت عنوان «نُزُل السيدة تليير»، وقد أكسبته هذه المجموعة شهرةً واسعة. وفي العام التالي، صدرت له مجموعة أخرى تحت عنوان «الآنسة فيفي». وفي عام ١٨٨٣م، صدرت له مجموعة تحت عنوان «حكايات دجاجة»، كما شهد العام ذاته صدور أول رواية له تحت عنوان «حياة امرأة». وفي العامين ١٨٨٤م و١٨٨٥م، صدر له خمس مجموعات قصصية، ورواية تحت عنوان «صديقي الجميل».

من أعماله الأخرى «قطعة حبل»، و«حكاية فتاة المزرعة»، و«نُزهةٌ ريفية»، و«العقد»، و«النظر إلى الوراء»، و«العجوز مونغوليه»، و«المُبارزة»، و«الإذلال»، و«الرعب»، و«الثأر»، والكثير غيرها من القصص والروايات وكتب الرحلات.

توفي موبسان في السادس من تموز من عام ١٨٩٣م، عن ثلاثة وأربعين عاماً.

مصدر القصة :

http://www.classicshorts.com/bib.html

الهوامش

١- الحافلة: تم الإشارة إليها في النص الأصلي باسم الـ "أومني باص"، وقمتُ بالإشارة إليها في الترجمة باسم "الحافلة"، وهي عربة ذات طابقين، تجرّها الخيول، كانت تستخدم . آنذاك . لنقل المُسافرين، وغالباً ما يكون الطابق العلوي فيها مكشوفاً، لا سقفَ له (المترجم).

٢- بنميّة: نسبةٌ إلى بنما.

٣- المُشعشع: المُرقّق، أو المُخفّف بالماء، أو نحو ذلك، انظر لسان العرب، (المترجم).

٤- السُّو: قطعة نقدية فرنسية قديمة، تُعادلُ خمسة سنتيمات (المترجم).

الحـدائق المتصلـة

قصة : خوليو كورتاثار*

ترجمة : أمل العلي*

عاد إلى قراءة الرواية أثناء رجوعه إلى الضيعة في القطار. كان قد شرع في قراءتها قبل بضعة أيام، إلا أن أعمالاً ضرورية أجبرته على تركها. كان مستسلماً لاهتمامه المتنامي بالحبكة وبرسم الشخصيات.

ذاك المساء، وبعد أن أتم كتابة رسالة إلى وكيله، وناقش متعلقات العمل مع رئيس الخدم، جلس في مكتبه المطلّ على حديقة البلوط، عاد إلى قراءة الرواية في هدوء. استلقى على كرسيه الأثير، موليًا ظهره للباب الذي يرى فيه سببًا محتملا للإزعاج؛ تاركًا يده اليسرى تداعب بين الفينة والأخرى القطيفة الخضراء، وانهمك في قراءة الفصول الأخيرة.

اختزنت ذاكرته أسماء الشخصيات وصورها دون عناء يذكر، وسرعان ما استولى عليه الوهم الروائي. استمتع كثيرًا بأحداث الرواية، التي تنتزعه سطرًا سطرًا من كل ما يحيط به؛ واستمتع في الوقت نفسه بالإحساس برأسه يستريح على قطيفة المسند العالي، وبالسجائر التي ما زالت في متناول يده ونسمات المساء تتراقص تحت أشجار البلوط. استغرقه مخطط البطلين الدنيء كلمة تلو كلمة، وترك نفسه تنقاد نحو الصور، التي راحت تنتظم وتكتسي لوناً وحركة. كان شاهداً على اللقاء الأخير في كوخ الجبل.

في البداية، دخلت المرأة، وهي مرتابة، ثم جاء العشيق، و قد خدشه غصن في وجهه، استقبلته بقبلاتها الدافئة علّها تزيل ما علق به من دم، إلا أنه أبعدها عنه مبدياً رفضه، وعدم رغبته في تكرار غرامياتهما السرية، التي يغلّفها عالم من الأوراق اليابسة والسبل الخفية. كان يخفي خنجراً تحت ملابسه، و قد أحس بدفئه كما لم يحس من قبل. دار بينهما حوار عنيف كحوار الأفاعي على صفحات الرواية، انتهى إلى أن كل شيء قد تقرر منذ الأزل؛ حتى مداعبات المرأة التي أحاطت بجسده،

---

* مترجمة من الأردن.

وحركاتها التي حاولت من خلالها ثنيه عن عزمه؛ كانت قد رسمت – بفظاعة– صورة جسد آخر كان من اللازم القضاء عليه. لم ينسَ شيئاً: الأعذار، والمخاطر، والأخطاء المحتملة. منذ تلك الساعة، كل لحظة أضحت لها قيمتها الخاصة بالنسبة له. هذا الحوار القاسي كان يلين أحياناً بمداعبة يدها لخده، كان الظلام آنذاك قد بدأ يرخي سدوله.

افترق العشيقان عند بوابة الكوخ، دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر، سارت المرأة ناحية الشمال، بينما تابعها العشيق ببصره وهي تعدو إلى أن توارت، جرى بدوره متخفياً بين الأشجار والأسيجة؛ استطاع أن يتبين طريق المنزل المحفوف بأشجار الحور في حمرة الشفق.

ما كان ينبغي للكلاب أن تنبح، وفعلاً لم تنبح، ورئيس الخدم لن يكون موجوداً في مثل هذا الوقت، و لم يكن.

صعد درجات الباب الثلاث ودخل. كان الدم يغلي في رأسه وقلبه يخفق بشدة، لكن كلمات المرأة تصل إليه واضحة: في البداية هناك صالة زرقاء، ثم ممر فسلالم مفروشة. في الطابق العلوي بابان؛ لا أحد في الغرفة الأولى ولا حتى في الثانية. تجاوزهما ودلف إلى البهو، والخنجر في يده تبين هدفه من خلال الضوء المتسرب من النوافذ رأس الرجل الجالس على كرسي ذي مسند عال من القطيفة الخضراء يقرأ رواية.

* **خوليو كورتاثار** : أديب وروائي أرجنتيني معروف، ولد في بروكسل في ١٩١٤/٨/٢٦، كان التعلم مهنته الرئيسية، عاش منذ عام ١٩٥١ في باريس، وبدأ نشاطه الأدبي منذ عام ١٩٣٨، حيث نشر عام ١٩٤٩ مسرحية (الملوك)، ونشر عدة مجموعات: المتوحش، ونهاية اللعبة، والسلاح السري. أما رواية "القفز في المربعات" فتعد من أهم ما كتب؛ حيث صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٦٣ في بوينس آيرس. وهي تعد الرواية الثانية بعد رواية "الأرباح" التي أصدرها عام ١٩٦٠، لأن روايتي "التسلية» والامتحان" اللتين ألفهما في الأربعينيات لم تصدرا إلا بعد مماته، الذي صادف عام ١٩٨٤ .

* ترجمة عن النص الأصلي: Continuidad de los parques

* المصدر:

http://www4.loscuentos.net/cuentos/ /other/1/2/4

علم اللغــة القضـــائي

مقدمة في اللغة والجريمة والقانون١

تأليف: جون أولسون٢

ترجمة: محمد بن ناصر الحقباني٣

قراءة: وليد أحمد العناتي



أحترس منذ البدء بالقول إن عرض هذا الكتاب أو تلخيصه يبدو صعبًا؛ ومرجع ذلك كثرة النصوص والتحليلات الرياضية والجداول الإحصائية. ومع ذلك سأحاول أن أعرض مجمل الأفكار الرئيسة الدالة على محتوى الكتاب وبنيته.

وأوافق المؤلف والمترجم في تقدير منزلة هذا الكتاب أكان بالإنجليزية أم بالعربية، ولكن جدواه في العربية مضاعفة ومزيدة؛ فهو أول كتاب في الثقافة العربية، حسب علمي، يتناول علاقة اللغة بالجريمة والقانون٤، فهو من هذه الناحية يمثل تأسيسًا لفرع جديد من اللسانيات العربية، ويزيد من أهمية هذه النقطة أن علم اللغة القضائي ما يزال يطوِّر مناهجه وأدواته في اللسانيات الغربية؛ فهو ما يزال في طور النشوء، وبذلك ييسر وجود هذا الكتاب في المكتبة العربية تعريف الباحثين والعلماء به من ناحية، وييسِّر للسانيات القضائية العربية مواكبة التطورات الحديثة فيه؛ فالهُوَّة ليست كبيرة بيننا وبينهم الآن٥.

ويُحْمَدُ للمترجم أنه أحسن اختيار الكتاب؛ ذلك أنَّ تقديم علم جديد لأي ثقافة ينبغي أن يختار أسلوبه ووسيلته المعرفية المناسبة؛ فاختيار كتاب تقديمي يسير ينحو منحىً تعليمًا خيارٌ موفَّق وخطوة سديدة نحو تحقيق الهدف من الترجمة: التعريف والتأسيس.

أكاديمي وباحث من الأردن.

ولقد برز هذا المنحى التعليمي في كثرة التمرينات والنصوص القضائية سواء أكانت في متن الكتاب أم تلك المسرودة في الملاحق.

بنية الكتاب

تضمن الكتاب ثلاث مقدمات واثني عشر فصلاً، وملحقين كبيرين، ومسارد اصطلاحية. أما المقدمة الأولى فهي مقدمة المؤلف للترجمة العربية، وفيها تعبير عن سعادة المؤلف بترجمة كتابه إلى اللغة العربية بوصفه أول كتاب في اللسانيات القضائية، مؤمِّلاً أن يكون ذلك إسهامًا في نشر علم اللغة القضائي على نطاق واسع بين المتخصصين العرب.

وأما المقدمة الثانية فهي مقدمة المترجم محمد بن ناصر الحقباني للنسخة العربية، وفيها بيان بأهدافه من ترجمة الكتاب، وخلاصتها رغبته في التعريف بهذا العلم الجديد، وتقديم الأدوات العلميَّة لتحليل الأدلة اللغوية في القضاء، وتوفير مرجع لطلبة اللسانيات الحديثة في هذا الحقل الجديد، ودعم المُنْجَزِ المصطلحيّ العربيّ في علم اللغة القضائي. وفيها يشير إلى تفضيله استخدام تعريف رمزي البعلبكي لعلم اللغة القضائي على غيره من التعريفات أو الترجمات المصطلحية المقاربة، شارحًا مفسرًا وجوه التفضيل المختلفة.

فإذا فرغ من تقديم تسويغاته انتقل إلى التعريف بمؤلف الكتاب ومنزلته العلمية في هذا الحقل البحثي الجديد٦، ودالا على مزايا هذا الكتاب التي تخدم هدفه بوصفه كتابًا تعليميًا تقديميًا في مجال علم اللغة القضائي، ومن هذه الميزات (ص: س):

كثرة النصوص الحقيقية المستخدمة في قضايا قضائية مختلفة كالإرهاب، والقتل، والسرقة، والخطف، وانتحال مؤلفات الآخرين...إلخ.

اشتمال الكتاب على عدد كبير من التمرينات والتطبيقات العملية التي تخدم المتعلمين، وتحقق غايات الكتاب التعليمية.

التركيز على موضوع " أصل التأليف" وهو أهم جانب من جوانب علم اللغة القضائي؛ إذ يمثل أدلةً لتَعَرُّف نسبة النصوص إلى أصحابها، ما يُوفِّر أدلةَ إدانةٍ إضافيةً أو أدلةَ تبرئةٍ داعمةً.

وأنهى المترجم مقدمته بتفصيل دقيق لمنهجه في الترجمة، وهو المنهج المعتمد في مركز الترجمة بجامعة الملك سعود بالرياض.

وأما مقدمة المؤلف للنص الأصلي فقد عرَّف فيها علم اللغة القضائي، وجعله أحد تطبيقات علم اللغة التي تقصد إلى استثمار منجزات العلم اللِّسانيّ في تعرُّف وجوه من الممارسة اللغوية الواقعية في المجتمع، ومن هنا فإنه يستثمر وجوه التداخل بين اللغة والجريمة ولاسيما الأدلة اللغوية المكتوبة أو المنطوقة، وما يترتب على ذلك من أحكام قضائية مختلفة. وهو يُرْجِعُ الإرهاصاتِ الأولى لهذا العلم إلى عام ١٩٦٨م بجهود (جان سفارتيك) في تحليل أدلة جريمة شهيرة انتهى منها إلى وضع مصطلح علم اللغة القضائيّ (Forensic Linguistics). ثم كانت جهود (مالكوم كولتارد) عام ١٩٩٠ م انطلاقة أخرى جديدة

لعلم اللغة القضائي. ثم تراه يعرِّف بمجالات علم اللغة القضائي (إشارة إلى أنه لن يستغرقها كلها في الكتاب) تعريفًا تفصيليًا مقدماً أمثلة واضحة عن كل مجال. وأهم هذه المجالات: تحديد أصل التأليف، وتحديد الأسلوب، والتفسير والترجمة القانونية، وتدوين الإفادات الشفوية كتابةً، ولغة المحاكم وتحليل نصوصها، والحقوق اللغوية، وتحليل الإفادات، وعلم الأصوات القضائي، والوضع القانوني للنص. (ص٣)

ويؤكد المؤلِّف أنّ هذا العلم علم شامل يمكن لطوائفَ مختلفة من المتخصصين أنْ تجد لها جانبًا يثير اهتمامها وشغفها لممارسته؛ فمنهم المشتغلون باللسانيات والدراسات اللغوية والنقدية، وعلماء اللسانيات الاجتماعية والثقافية، أو علماء الأصوات والفيزياء، أو المحامون ورجال الشرطة والمشتغلون بالقانون...، وغيرهم ممن يجمعهم الاهتمام باللغة أداةً للتعبير الشفوي أو المكتوب.

ويَعْرض بعد ذلك لمفهوم " النّصّ القضائيّ"؛ فهو يرى أنَّ أي نص يمكن أنْ يكون نصًا قضائيًا، فإذا اسْتُعْمِلَ النصُّ في سياق قضية ما فإنه يكون نصًا قضائيًا كمخالفات السير، والوصية، والرسالة، والكتاب...إلخ. غير أنَّ بعض المشتغلين في الحقل يُضَيِّقونَ ذلك إلى نصوص محددة مثل: رسالة انتحار، ومكالمة خاطف يطلب فدية، وإفادة مزورة، وادعاء كاذب.

ويوضح أولسون أنّ الفئة المستهدفة من الكتاب هي طلبة البكالوريوس والدراسات العليا المتخصصين في هذا المجال، ولكن بنية الكتاب ومضمونه التعليمي يتيح فرصة جيدة لطوائف مختلفة من الناس للإفادة منه في أعمالهم المختلفة. وينصح المؤلف بقراءات تَزامنيّة مع هذا الكتاب تساعد على توضيح بعض الجوانب المتداخلة معه كمقدمات في علم الإحصاء ودراسات تحليل النصوص المختلفة، كذلك ينصح بمداومة الاطلاع على الموقع الرئيسي لعلم اللغة القضائي على الشابكة www.thetext.co.u الذي يشرف عليه شخصيًا.

الفصل الأول
الدراسات السابقة لأصل التأليف

يعرض المؤلف في هذا الفصل عدداً من الاتجاهات العلمية والمحاولات التجريبية التي سبقت دراسات " أصل التأليف" في سياق علم اللغة القضائي.

وقد انطلقت معظم هذه الدراسات من " الشك" في أصولية نص ما بدءًا بالإنجيل ومروراً بمؤلفات شكسبير إلى غيرها من النصوص. وقد غلب على هذه المحاولات توسُّل الإحصاء الرياضي للوصول إلى قيم رياضية تَحْكُمُ استعمالاتٍ لغويةً مُعينةً قد تدعم أصولية نص ما أو تُشَكِّك فيها.

ويمضي المؤلف في جرد هذه المحاولات تفصيليًا إلى أن يبلغ اللسانيات الحاسوبية بما هي محاولات لنمذجة اللغة الإنسانية وفق حسابات دقيقة .

ويتابع أولسون نبش جذور دراسات "أصل التأليف" متجاوزًا الدراسات الإحصائية الأولى إلى دراسات تستفيد معطيات اللسانيات النظرية المختلفة وأدوات اللسانيات الحاسوبية، فبعض هذه الاتجاهات بدأت تفحص

النصوص وفقًا لأدلة تحليل الخطاب بالنظر في مراعاة النص القضائيّ أعرافَ الخطاب الذي ينتمي إليه. فقد سمَّى (كولتارد) عمله : تحليل الخطاب القضائي، وهو منهج يستفيد من معطياتٍ لسانيةٍ مختلفة: نظرية الفعل الخطابي، وعلم متن اللغة، والنمط اللغوي، وعلم اللغة النفسي٧ .(ص١٦)

ونظر بعضهم إلى النص القضائي نظرة أسلوبية إحصائية بسيطة تقصد إلى تحديد خصائص المتكلم الكاتب؛ فقد أجرى (مورتون) تحليلاً لغويًا إحصائياً وفقاً لمعادلة رياضية إحصائية (تحليل كسيم) قصد منه استكشاف الأساليب اللغوية التي يتميز بها الكاتب، ثم محاولة تمييز النص المُقْحَم في نصوص هذا الكتاب. ص١٧

وتجاوز بعضهم هذه النظرة الأسلوبية الجزئية إلى تحليل لساني أوسع وأشمل؛ فقد درس (ماكمنيمن) عددا من حالات إسناد أصل التأليف بناءً على تخطيط الصفحة العام، وعلامات الترقيم، والسمات النحوية المعجمية، والتهجئة...إلخ. ص٢٤-٢٥.

ثم عاودت الدراسة الأسلوبية بروزها بفكرة الانزياح اللغوي الذي يمثل علامة فارقة للمؤلفين في نصوصهم المختلفة، وهو ما عُرِفَ بـِ (البصمة الأسلوبية). (ص٢٩). وقد ظهر هذا الاتجاه مع جهود (هانلين) التي كانت تقصد إلى الوصول إلى طريقة لتمييز أصل التأليف وليس صحة نسبته إلى شخص بعينه. وتجاوزت ذلك إلى التحليل التداولي للنصوص باعتماد نظرية (الفعل الكلامي).

ويبدي المؤلف ثقته كثيرًا بأسلوبين من أساليب التحليل استعملتهما (هانلين) هما: الكلمات الأساسية، والكلمات ذات التردد العالي٨، متفائلاً بأن يكون لهما دور فعال في المجال القضائي.

ومع كل هذه الأساليب المختلفة في التحليل، وما تستخدمه من مناهجَ إحصائيةٍ وتقنياتٍ حاسوبيةٍ فإنها تظل أدلة يُسْتأنَسُ بها، وأداةً معينة وإنْ في صورةٍ خفيَّة. يقول: "... على الرغم من بعض النجاحات في تمييز أصل التأليف يجب ألا نشكَّ في أن التمييز في حد ذاته له تطبيق محدود في المجال القضائي. ولا يمكن لك أن تقف أمام قاضٍ وهيئة محلَّفين وتقول: فحصت النصوص في هذه القضية واعتقد أن السيد س مسؤول عنها لأنني تعرفت على أسلوبه" .ص٣٤

الفصل الثاني
الأفراد واستخدام اللغة

يناقش المؤلف في هذا الفصل موضوع "البصمة اللغوية" وعلاقتها بعلم الأسلوب. وقد بين أولسون موقفه من هذه القضية من عنوانه الفرعي الأول

"خُرافة البصمة اللغوية"؛ فهو لا يؤمن بأن لكل فرد أسلوبه المتفرد في استخدام اللغة، وأن مجمل أساليب الفرد تشكل بصمته اللغوية الفريدة التي لا تماثلها بصمة أي فرد آخر.

ورغم أن موضوع الفرادة الأسلوبية كان موضوع اهتمام اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء التحليل الأسلوبي

إلا أنه لم يجد إثباتات وأدلةً تؤيد هذا الرأي. ثم يبدأ رحلته لتفنيد هذه المقولة وتأكيد فكرته متكئًا على عدد من الأدلة اللغوية الصريحة، وهذه الأدلة هي:

- اكتساب اللغة. ومستصفى رأيه أن اللغة مكتسبة وليست موروثة، وأنَّ الناس يتفاوتون في مقدار اكتسابهم من اللغة حتى وإن كانوا في عمر واحد، وإن تعرضوا للغة نفسها. ثم إنَّ الإنسان يظل يكتسب لغة المحيط الذي يعيش فيه؛ فهو يكتسب لغة غير ثابتة؛ فمن أين يأتيه ثبات الأسلوب وفرادته؟ (ص٣٩)

- التماثل اللغوي والتعليم. وبيان ذلك أن التوسع في التعليم في العصر الحديث جعل كثيرًا من المعارف والسمات اللغوية متقاربة إلى حد كبير، إضافة إلى الانفتاح على الشابكة وما تزخر به من المعلومات؛ فهل يمكننا أن نميز الناطق بالإنجليزية لغةً أصيلةً إن كان كنديًا أو أستراليًا أو بريطانيًا أو من جنوب إفريقيا؟ (ص٤٠)

- التواصل اللغوي الدائم الذي جعل المجتمعات تنفتح على بعضها وتستعمل لغة واحدة أو أنماطًا لغوية موحدة تتضمنها المعاجم والآداب. ثم إنَّ الشابكة بما تتضمنه من الوثائق والنصوص العلمية والتعليمية قد هيأت فرصًا كبيرة لمزيد من التجانس اللغوي الذي يناقض مقولة الفرادة اللغوية والأسلوبية.

وبعد تفنيده لأطروحة البصمة اللغوية يسعى لتقديم نظرية للأسلوب؛ إذ يرى أنَّ ثمةَ نظريتين متناقضتين حول مفهوم الأسلوب: الأولى ترى أنَّ الأسلوب مجموعة من السمات يختارها المتكلم حسب المناسبة. والثانية ترى أنَّ الأسلوب مجموعة من العادات غير الشعورية لا يلاحظها الكاتب بشكل طبيعي ولكن يمكن ملاحظتها وقياسها بعمل اللغوي المحلل. (ص٤٢)

ثم يعرض لنقائص كل فرضية من هاتين الفرضيتين؛ فالفرضية الأولى تنتقض بالقول إنه يمكن تقليدها ما دامت من الاستعمال اللغوي المتداول وهذا يعني أنها ستفقد فرادتها. وتنتقض الثانية بالقول إننا لا نعرف إذا كانت مجموعة السمات غير الشعورية مختلفة من مؤلف لآخر أو متشابهة.

وينتقل بعد ذلك لعرض الأسلوب على مقولة " النوع النّصّيّ". ويدفعه هذا العرض إلى ما يشبه التساؤل التالي: كيف نوفّق بين متطلبات أعراف النوع النصي/ الخطاب والخصائص الأسلوبية الفردية؟ فعندما تكتب نصًا ينتمي إلى نوع نصّيّ محدد فأنت، لا شعوريًا، مضطر إلى التزام الأعراف النصية التي يحتكم إليها ذلك النوع النّصّيّ، فكيف لك التعبير عن فرادتك الأسلوبية مع هذا القيد؟

ثم يقفل راجعًا إلى مفهوم "البصمة اللغوية" من مدخل عملي يرى فيه ضرورة أن يتحول الاهتمام من البحث عن الفرادة الأسلوبية في النص القضائي إلى طرح الأسئلة التالية: كيف تمَّ كتابة النص؟ هل كان هناك أكثر من مؤلِّف؟ هل يوجد أجزاء في النص يختلف بعضها عن بعض إحصائيًا؟ (ص٤٤)

ويختتم الفصل بتلخيصه دالا على أهم وجهات نظره في الموضوع، ويخلص إلى رؤية مفادها: " يمكن أن يصبح الاختيار٩ العملي الأكبر لعالم اللغة القضائي هو البحث عن طرائق لتمييز الأفراد بعضهم عن بعض بدلاً من المحاولة لإثبات فردية كل شخص" . (ص٤٦)

الفصل الثالث
الأدلة في المحكمة

يَسّرد أولسون في هذا الفصل نماذجَ مختلفةً لكيفية التعامل مع أدلة الخبراء في المحاكم في الولايات المتحدة، وأستراليا، وإنجلترا و ويلز، وفرنسا. ويعرض فيه لنماذجَ مُحَدَّدة من معايير قبول شهادة الخبراء في تلك الدول. ورغم أن الفصل تضمن عنوانًا فرعيًا (علم اللغة القضائي والمعايير القانونية للأدلة) إلا أنه لم يتعرض صراحة لهذا الموضوع، وإنما عرض لمفهوم البحث العلمي والاحتمالات والنظرية الصفرية في إثبات الأدلة أو تفنيدها.

الفصل الرابع
تحقيق في أصل التأليف

يعرض المؤلف في هذا الفصل قضية عرفت باسم " قضية أمين صندوق نادي الكلاب"؛ إذ عمد أولسون إلى محاولة التثبت من صحة نسبة مجموعة رسائل تهديد موجهة إلى أعضاء نادي كلاب في الولايات المتحدة الأمريكية. وتقوم هذه المحاولة على أساس مضاهاة نصوص التهديد المرسلة بنصوص أمين صندوق النادي، لمحاولة إثبات صحة أصل التأليف ونسبته إلى أمين الصندوق.

يتخذ أولسون منهجًا لسانيًا في عمله هذا؛ ويستعين بالقواعد التنظيمية لكتابة النصوص؛ فقد اعتمد على عدد من العناصر هي١٠ :

- القواعد، والإملاء، والاستعارة.

- علامات الترقيم.

- الحروف الاستهلالية الكبيرة.

- تخطيط النص وتنظيمه: طريقة كتابة التاريخ، ترك فراغ في أول السطر، التحية الختامية.

وقد انتهى من فحصه وتحقيقه إلى أنَّ ثمة تشابهاتٍ كثيرةً في العناصر المضاهاة، ما جعله يطمئن إلى نسبتها إلى أمين صندوق ذلك النادي.

ومثلما يفعل في كل فصل فإنه يحاول أن يدل على أن نتائج علم اللغة القضائي ما تزال غير معترف بها على نطاق واسع؛ ولعل ذلك مرجعه إلى صعوبة إثبات أدلتها، ولا سيما أنها محتاجة إلى نصوص قضائية كثيرة نستطيع منها الوصول إلى نتائجَ إحصائيةٍ عاليةِ الصدقيَّة، وذات احتمالية مرتفعة، وهذه النصوص غالبًا ما تكون نادرة؛ فقد لا تتوفر للقضية إلا وثيقة واحدة؛ فكيف يمكن أن توفر لنا صدقًا إحصائيًا لدعم أدلتنا وتحليلنا؟

ويختتم الفصل، كالعادة، بتمرينين لتعليم الطلبة وقارئي الكتاب على كيفية تفحص الخصائص اللغوية والتنظيمية للنصوص المتوافرة في قضية ما.

الفصل الخامس
العينة وأصل التأليف

يعرض المؤلف في هذا الفصل إحدى أهم المشكلات التي تواجه علم اللغة القضائي، وهي " مشكلة العينة"؛ فكثير من القضايا لا تسعفك بنصوص قضائية يمكن الاستدلال منها أو دراستها دراسة إحصائية تفضي إلى نتائج موثوقة أو قابلة للثقة. وغالبًا ما تتفاوت القضايا في حجم نصوصها؛ فقد يكون النص قصيرًا جدا، وقد يكون متوسطًا أو طويلاً.

وينتقل بعد ذلك لعقد اختبارات خاصة للتحقق من نسبة النص إلى مؤلف واحد أو إلى أكثر من مؤلف، بمضاهاة نصوص الكاتب نفسه، ثم بمضاهاة نصوص مختلفة لِكُتَّابٍ مختلفين.

لقد أجرى أولسون اختباره الأول على نصوص للاقتصادي " آدم سميث" وفقًا لمعياريّ: الكثافة المعجمية، وكثافة الكلمات الطويلة. وقد انتهى من هذه المقارنة المدعومة إحصائيًا إلى أنَّ آدم سميث لا يشبه نفسه! أي أن هناك اختلافات إحصائيةً تدعم اختلاف المؤلِّفَيْن. ثم أجرى دراسة أخرى تقارن كتابات " آدم سميث" باقتصاديّ آخر هو " مالوذس" وانتهى إلى النتيجة نفسها: مالوذس لا يشبه نفسه، بل إنه أشبه بآدم سميث من نفسه! (ص٧٧-٧٨)

ويمضي المؤلف في اختبارات إحصائية أخرى مختلفة تتفاوت نتائجها. وهو في كل ذلك يلح على موضوع صعوبة إقناع المحاكم بأدلة النصوص القضائية القصيرة، وصعوبة إقناع المحاكم التي تُخْضِعُ أدلة الخبرة وعلم اللغة القضائي إلى اختبارات صدق علمي قبل عرضها واتخاذها أدلةً مقبولةً في المحكمة.

الفصل السادس
تحقيقات النص الواحد

يقصد المؤلف من هذا الفصل المضي قدما في التحقق من صحة النصوص الجنائية، ولاسيما تلك النصوص المشكوك في صحة نسبتها إلى صاحبها أو تلك التي يعتقد أن فيها تلاعبًا ما.

وينطلق المؤلف في هذا الفصل من ظاهرة يسميها "ازدواجية اللغة"١١، ويقصد بها ظهور نمطين مختلفين من اللغة في النص الجنائي الواحد؛ كأن يستخدم النص ضميرين مختلفين للدلالة على الفاعل نفسه، أو يستخدم ملامح لغوية من اللغة المنطوقة وأخرى من المكتوبة، أو أنه يستعمل الفصحى والعامية. وهي خصائص لغوية متمايزة قد تفضي بطريقة ما إلى أن مؤلِّفَ النص غيرُ واحدٍ.

وتحقيقًا لمقاربة علمية لصحة نسبة النص يستعين بعمليات إحصائية معروفة منها : الوسط الحسابي، والانحراف المعياري، واختبار تي...إلخ، مطبقًا إياها على آليتين مهمتين هما:

١ - إسناد النص بوسائل غير مباشرة.

وفي هذه الآلية يتبع أسلوبين قصد محاولة الوصول إلى أقرب استنتاج لصحة نسبة النص، وهذان الأسلوبان هما:

أ - السمة المتباينة: ويقصد بها خصائص لغوية معينة تظهر اختلافًا ظاهرًا في النص يُرَجِّح إحصائيًا وتوزيعيًا أن يكون مؤلِّف النص غير واحدٍ.

ب - عزل تفاوت نمط اللغة: أن تظهر في النص سمات أسلوبية متفاوتة في الشكل والمحتوى.

٢ - تحقيق هوية النص، وأبرز أدواته "السمة البارزة" التي تميز ذلك النص؛ فإن توافرت عدة نصوص لجأ اللساني القضائي إلى مقارنتها للتعرف إن كانت للشخص نفسه أو لأشخاص مختلفين.

وكعادته في فصول الكتاب كلها يلجأ أولسون إلى نماذج واقعية من النصوص القضائية، ويختبر فرضياته اختبارًا منهجيًا يقوم على الإحصاء أحيانًا كثيرة.

الفصل السابع
تشخيص أصل التأليف

يعرض المؤلف في هذا الفصل أداةً إضافية من أدوات التحقق من صحة نسبة النصوص القضائية إلى أصحابها؛ فهو يقدم آلية "تشخيص أصل التأليف"، وليس المقصود من هذه الآلية محاولة تعرف الشخص نفسه وإنما محاولة الحصول على معلومات لغوية خاصة بالكاتب قد تكون مفيدة في التحقيق.

ويتخذ مثالاً رسالةً أرسلت إلى سناتور أمريكي فيما عرف برعب الجمرة الخبيثة التي اجتاحت أمريكا في أعقاب أحداث الحادي عشر من أيلول. ويقوم الإجراء على فحص نصين قضائيين لرسالة موجهة إلى السناتور، وهذان النصان هما: المعلومات المدونة على مغلف الرسالة (المظروف)، ومتن الرسالة المحفوظ داخل المغلف مرفقاً بمادة الجمرة الخبيثة.

لقد كان هدف التحقيق محاولة التوصل إلى إجابة عن السؤالين:

- هل المرسل/ منشئ الرسالة متحدث أصيل باللغة الإنجليزية أو متحدث أصيل بإحدى اللغات التي تستعمل الحرف اللاتيني؟

- هل المرسل متحدث بإحدى اللغات التي تستعمل الحرف العربيّ: العربية، الفارسية، البشتونية، البنجابية؟

وقد حاول المؤلِّفُ الفاحِصُ التوصل إلى علاقة خط اليد باللغة بالنظر في شكل الطباعة وطريقة رصف الحروف واتجاه ميلانها، وافتقار النص لعلامات الترقيم، والمزج بين الحروف الكبيرة والصغيرة، وطريقة كتابة تاريخ الرسالة ومطابقتها بطريقة التأريخ العربي (اليوم ثم الشهر ثم العام). ورغم أن التحليل يؤيد أحياناً أن المؤلف عربي أو يستخدم الحرف العربي إلا أنه سرعان ما يجد ما ينقض هذا الاستنتاج باقتدار الكاتب على المزج بين الحروف الكبيرة والصغيرة بما يوحي بأنه متمرس على ذلك؛ فهو ناطق أصيل بالإنجليزية أو قد تلقى تعليما جيداً بالإنجليزية.

وكعادته في كل فصل يختم باحترازه من نتائج هذا التحليل؛ إذ ليس له تطبيقات حاسمة وإنما هي تطبيقات ظنية، ولكنها قد تكون مفيدة في التحقيقات التي تقتضي تقدير حجم المخاطر كالملاحقة والإرهاب و رسائل الكراهية. (ص١٣٨)

الفصل الثامن
الكشف عن السرقات النصية

يقصد هذا الفصل إلى بيان نوعين من السرقات النصية التي تعرض في النصوص عامةً، وهذان النوعان هما:

الأول: السرقات النصية الحَرْفِيَّة؛ وفيها يسرق الكاتب نصًا كما هو عند المؤلف الأصلي، أو كما نقول: نصًا حرفياً.

الثاني: السرقة النَّصِّيّة المركَّبَة، وفيها يحاول منتحل النص أن يُمَوِّه على القارئ بتزيين النص الأصلي وتغيير بعض مفرداته المستعملة.

ولكي يبلغ المؤلف مراده تراه يبحث عن طريقة يتأكد بها من حدوث السرقة النصية. ويسهب هنا في الحديث عن أسهل الطرق في عصرنا الحاضر للتثبت من حدوث واقعة السرقة، وذلك باستخدام محركات البحث على الشابكة، ولاسيما في اللغة الإنجليزية. ورغم صعوبة الموضوع واحتمالية" التخاطر الأكاديمي" أو توارد الأفكار إلا أن تضييق مدى البحث يقدم نتائج إحصائية جيدة تفضي إلى معايير يمكن الوثوق بها في تثبيت واقعة السرقة أو نفيها، و من هذه المعايير هو اشتراك النصين في مقطع مؤلف من أربعين حرفًا ؛ والمقصود بالمقطع جملة. ويورد المؤلف حالات من السرقات العلمية ولاسيما تلك التي يرتكبها الطلبة الباحثون، وما يترتب عليها من عقوبات وأحكام قضائية في عدد من الدول١٢.

ويشير إلى عدد من الخصائص التي تفضح الطالب السارق؛ فقد يسرق فقرة مكتوبة بالإنجليزية البريطانية ثم يدمجها بنص مكتوب بالإنجليزية الأمريكية، أو يستعمل مختصرات لا تستعمل في بلده....إلخ١٣.

وأما السرقة المركبة فيرى أولسون أنه يمكن معرفتها بأحد طريقين: أن النص المصدر أقصر وأقل تنميقًا من النص المُنْتَحَلِ. كما أن الكثافة المعجمية أداة مهمة لتمييز النص الأصيل من المنحول، وهي عملية متعلقة بمدة تكرار المفردات وطول مقاطعها.

الفصل التاسع
الصدق في اللغة

لعل السؤال الرئيس لهذا الفصل يكمن في الإجابة عن السؤال التالي: كيف يمكن التحقق من مدى صدق إفادات الشهود اعتمادًا على إفاداتهم وسردهم للأحداث والوقائع الجنائية؟

يبدأ المؤلف فصله بالإشارة إلى أنَّ بدايات هذا النوع من التحليل كانت على أيدي علماء النفس انطلاقًا من

مفاهيمَ نفسيةٍ خالصة متعلقة بالصدق والكذب وتعالقهما بأنواع الذاكرة. ولكنه سرعان ما ينتقل إلى مجال اللسانيات فيضع تفريقًا حاسماً بين إستراتيجية التحقق هذه في علم النفس وفي اللسانيات؛ والفرق الرئيس بينهما أنَّ تحليل صدق الإفادة في علم النفس يعتمد على مفاهيم نفسية كالصدق والكذب، أما في علم اللغة فإنه يعتمد على قضايا لغوية خالصة منها: البناء القصصي، وتسلسل الأحداث، وربط الأحداث بالراوي،..... (ص١٥٨).

وظاهر أن هذه المعايير مأخوذة من نظرية السرد وعناصرها المختلفة. تأسيسًا على ذلك نجد أن المؤلف يضع لنا الخصائص المعيارية للنص السردي لتكون معيارًا نحتكم إليه في تحليل صدق إفادة الشهود. وتراه يختار عدداً من معايير السرد ويطبق عليها إفادات جنائية مختلفة يقصد منها إلى بيان مواضع الخلل في تلك الإفادات بما يصلح أن يكون دليلاً تفنيديًا لصدق إفادتهم. وهذه المعايير (فئات السرد) هي:

السرد بصيغة المتكلم الأول١٤، والوقت، والمكان، وتسلسل الأحداث، وأوصاف وزوائد: إضافات للتمويه وتحويل مجرى الأحداث ومن ثَمَّ الانتباه، وصيغة زمن الفعل وهيئته (الفعل الماضي)، وفئات أخرى قليلة الظهور: تسمية الشخصية، ونمط اللغة، وحذف الضمير...إلخ.

وظاهر أن هذه المعايير هي معايير لسانية شكلية خالصة، ويعضدها المؤلف بتمارين إضافية وتوجيهات لقراء الكتاب والمتخصصين في " اللسانيات القضائية ".

الفصل العاشر
أنواع النصوص القضائية

ينتسب هذا الفصل، على ما يرى المؤلف، إلى اللغويات التَّحَرِّيَّة؛ إذ يقصد إلى تناول مجموعة من النصوص القضائية المختلفة في محاولة لإثبات صدق إدعائها من كذبه. ويعتمد التحليل هنا على معطيات لسانيات الخطاب والتحليل النَّصّيّ؛ وذلك بمضاهاة النص المنطوق أو المكتوب بخصائصه النمطية وتقاليده المتعارفة بين المختصين.

يمتحن المؤلف نماذج مختارة من نصوص قضائية واقعية تمثل النماذج التالية: مكالمات الطوارئ، وطلبات الفدية واتصالات التهديد الأخرى، ورسائل الانتحار، والإفادات الأخيرة للمحكومين بالإعدام، واعترافات الشخصيات البارزة وإنكارها.

ويبدأ أولسون فصله هذا بنموذج مختار لمكالمة طوارئ؛ إذ يتخذ من منهج تحليل المحادثة (الخطاب المنطوق) آلية لتفحص مدى صدق المتصل أو كذبه، ويركز على مبدأ التعاون١٥ بين المتصل وموظف الطوارئ اعتمادا على حجم المعلومات الجديدة التي يقدمها المتصل ورغبته في حل المشكلة التي يتصل من أجلها. ثم يتجاوز ذلك إلى فحص المكالمة وفقًا لمعايير المكالمة الصادقة، وهي معايير من علم تحليل المحادثة والحوار: تشابك الأدوار، وارتفاع الصوت وحدته. ويقدم نماذج متعددة لتأييد تحليله. وينتهي من ذلك إلى رسم بنية تركيبية لعناصر مكالمة الطوارئ هي(ص٢٠٦):

ثم ينتقل إلى النوع الثاني من النصوص القضائية، وهو « طلبات الفدية ونصوص تهديد أخرى". ومنها يقف على خصيصة مهمة من خصائص هذا النص القضائي وهي أسلوب الشرط الصريح أو الضمني.

وأما النوع الثالث فهو رسائل الانتحار، وفيه يبدأ المؤلف إجراءات لتمييز النص الصحيح من المزيف، ليكون ذلك أداة لتبين صحة رسالة انتحار مشهورة.

ويظهر أن المؤلف يستفيد كثيرًا من عناصر من التحليل التداولي ونظرية أفعال الكلام؛ ذلك أنَّ رسائل الانتحار غالبًا لا تنصُّ صراحة باللفظ على رغبة المنتحر في الانتحار، وإنما تتضمن عبارات مُحَدَّدةً تفضي إلى ذلك ولا سيما عندما تُرْبَطُ بسياقها وعلاقتها بالشخص الذي وُجِّهَ خطابها إليه. ويصل من ذلك إلى عناصر تقريبية ينبغي أن تتضمنها رسائل الانتحار، هي: (ص٢١٧-٢١٨)

المكون	عناصره
مكونات المكالمة	- معلومات عن الحادثة: أين، لماذا؟ - علاقة المتصل بالحادث.
موقف المتصل	- التزام المتصل بوصف تفاصيل الطارئ. - تعاون المتصل مع مستقبل الطارئ. - غياب التناقض أو المواجهة مع المتصل.
ملامح المخرجات الصوتية	- تداخل الأدوار وخصوصًا من ناحية المتصل. - تأكيد أهمية المعلومات وسريتها. - تجنب رفع نغمة الصوت في نهاية الجمل إلا عندما يكون التكرار أو التوضيح مطلوبًا، أو عندما يوجد سبب مباشر للتحذير.

- خبر واضح لا لبس فيه.

- اتصال الخبر بعملية الانتحار أو رسالة الانتحار (التواصل).

- التعبير السهل المباشر عن الخبر: أن يكون إنشائيًا، يظهر علاقة المنتحر بالمخاطب.

- استنفاد الحلول الأخرى؛ فالانتحار هو الحل الوحيد.

- القِصَر؛ فغالبًا ما لا تتجاوز ٣٠٠ كلمة، وتخلو من الحشو.

- السياق الوظيفي للنص قد لا يكون واضحًا.

ثم ينتهي من هذا النوع النصي بتفحص رسالة انتحار للتحقق من صحتها؛ بتفحص بنيتها التركيبية والمفردات المستعملة، إضافة إلى معايير تداولية تتعلق بالسياق والمعلومات السابقة المشتركة بين كاتبة الرسالة وزوجها....إلخ.

أما " الإفادات الأخيرة للمحكوم عليهم بالإعدام" فيرى المؤلف صعوبة تصنيفها تحت نوع نَصّيّ واحد؛ ذلك أنَّ ثمة اختلافات كثيرةً بينها. وتتميز هذه النصوص، على اختلافها، بمحتوى لغوي يتضمن اعترافًا بالجريمة لإظهار الأمانة، أو إنكاراً للجريمة ليتركوا انطباعًا بالبراءة، وأخيرًا تتضمن إدانة للمعاملة في عنبر الإعدام تلميحًا إلى اعترافهم القسريّ. (ص٢٢٥)

ثم إنَّ هذه الإفادات تميزت بأنها استعملت لغة رسمية؛ ومَرْجِعُ ذلك إلى أنها على مشهد من الناس، كما أنها تنحو نحو الأدبية للتأثير في الحاضرين وكسب تعاطفهم.

وينهي أولسون هذا الفصل بـ " اعترافات وإنكار شخصيات بارزة" مصرحًا بتشابه كبير بين النماذج التي عرضها، ومنبهًا إلى حاجتها لدراسات إضافية خارج الكتاب.

الفصل الحادي عشر
علم الصوتيات

يعتني هذا الفصل بتعريف عام بعلم الصوتيات بوصفه أحد المصادر الرئيسية التي تستفيد منها اللسانيات القضائية؛ إذ انبثق من تعالقهما علم " الصوتيات القضائية". وغايته الرئيسة تحديد هوية الأشخاص بناءً عينات اللغة المنطوقة المسجلة.

يتحدث المؤلف حديثًا عامًا عن الصوتيات النطقية والخصائص الفيزيائية للصوت ، وجهود علماء الأصوات وما انتهوا إليه من استثمار الآلات الحديثة في تشخيص الأصوات البشرية وتمييزها من غيرها من الأصوات. ولعل أهم آليات فحص الأصوات في الصوتيات القضائية آلية الرسم الطيفي (الصورة الطيفية) للنصوص القضائية ومضاهاتها بنصوص مشابهة لمشبوهين محتملين. ويبرز هنا مفهوم " البصمة الصوتية" من حيث دلالتها على خصائص صوتية فيزيائية معينة للمتحدثين كتردد الصوت، وأطوال الموجات، والنطاقات الترددية.

ويقدم بعد ذلك كيفية قراءة الصور الطيفية وذلك بإحدى طريقتين: الطريقة الانطباعية التي تعتمد على انطباعات الخبراء المُدرَّبين، والطريقة الآلية التي تعتمد على تمييز الخصائص الصوتية وقيمها الحسابية والرياضية.

الفصل الثاني عشر
كتاب التعليمات القضائي

وغاية قصد هذا الفصل الأخير أن يزود المتعلم/ القارئ بمهارات إضافية تعينه على ممارسة اللسانيات القضائية، وهو محاولة توضيح عدد من المصطلحات القضائية المستعملة في المجال.

ومن أهم المهارات التي يقدمها: التدوين القضائي، والقدرة على اختبار النص بالنظر إليه من الوهلة الأولى، وغيرها. ويغلب على هذا الفصل الحسابات الرياضية والإحصائية للوصول إلى احتمالات قريبة الدقة، كالوسط الحسابي، والانحراف المعياري، ومعادلات رياضية أخرى.

وقد ذَيَّل المؤلِّف كتابه بملحقين مهمين:

أما الملحق الأول (ص٢٨١-٢٩٧) فيتضمن عددا من التمرينات التي تتناول نصوصًا أنجزها عدد من المتورطين في قضايا جنائية معينة، وفيها يقدم المؤلف طرقًا متعددة، على منهجه في الكتاب، لكيفية تحليل هذه النصوص لغويًا للوصول منها إلى ما يشبه قناعات أو حقائق قد تسهم في التوصل إلى الحقيقة.

وأما الملحق الثاني(٢٩٨-٣٨٤) فهو ملحق غزير بالنصوص الجنائية والنصوص القضائية، وقد قصد منها أن يترك لقارئ الكتاب/ المتخصص في علم اللغة القضائي أن يقارِبَ هذه النصوص وأن يحللها وأن ينقدها بما توافر له من أدوات التحليل اللغوي والنقدي التي عرضها الكتاب. وقد أوردها المترجم بنصيها العربيّ والإنجليزي، تيسيرًا للمقارنة والمقاربة.

كما تضمنت الترجمة ثبتي مصطلحات ثنائيي اللغة: (عربي- إنجليزي) و (إنجليزي- عربي). إضافة إلى كشاف الموضوعات الواردة في النص المترجم.

ملاحظات ختامية

لا تكاد هذه الترجمة تفترق كثيرًا عن غيرها من الترجمات العربية؛ ذلك أنه من السهولة اكتشاف أن النص غير عربي أصيل؛ وإنما مرجع ذلك إلى بنية لغة النص الإنجليزي؛ فهي تفضح نفسها لأنها لا تكاد تنعتق من أسْر النص الأصلي ولاسيما في بنيته اللغوية.

إن قراءة النص العربي تظهر سيطرة تكاد تكون مطلقة لبنية الجملة الإنجليزية وتركيب فقراتها، بل تجاوز الأمر ذلك إلى تفتيت بنية النص العربي بكثرة الجمل المعترضة التي يمكن الاستغناء عنها بسهولة دون أدنى مشاكلَ في مضمون النص الأصلي، ولما كان المكان يضيق في مجلة ثقافية عن التفصيل فسأقتصر على ملامح من عثرات البنية اللغوية في النص العربي دون تفصيل المقارنة؛ فإن ذلك معروف لا فائدة في إضافته، يلخصها الجدول التالي:

الصفحة	المثال	الأسلوب الركيك
٤١	تجعل المشكلة أكثر صعوبة	أسلوب التفضيل
٦٤	يستخدم كاتب النصوص... نفس الطريقة	أسلوب التوكيد
١٧١	-لماذا تعتقد أن هذا الجزء تمَّ إقحامه؟	البناء للمجهول
٢٩٢	- بسبب أن أحدًا لم يختطف الطفلين.	تركيب جملة النفي
٢٩٤ ٤٧	- أن نسخ أو تدوين النصوص...... عن قراءة وكتابة النصوص. - سوف أوجز الصعوبات المتعلقة باستخدام الأدلة اللغوية.	أسلوب الإضافة
١٩٤ ٢٣١	- .... من خلال تزويدها بالمعلومات. - ربما بسبب أنه يعتمد....	تعطيل حروف الجر ومعانيها

فإذا تجاوزنا عثرات الترجمة وجدنا أنَّ ثمةَ عثراتٍ لغويةً أشدَّ وطئًا من لتك؛ فقد أظهرت الترجمة عشرات الأخطاء النحوية التي فاتت المدقق اللغوي الذي نال شكرًا غير مستحق في فاتحة الكتاب؛ ذلك أن كثيرًا من هذه الأخطاء من أبجديات نحو العربية التي لا ينبغي أن يضل عنها متعلم شادٍ فكيف إذا كان مشرفًا تربويًا يراقب أداء المعلمين!!!

وسأكتفي بجرد عدد محدود جدًا من هذه الأخطاء في الجدول التالي دون تفصيل أو بيان.

الصفحة	الخطأ
١١	- وبعد مضي ثلاثون سنة
١٥	- تتطلب نصوصًا طويلة ومواداً ضخمة.
١٥	- تتطلب طريقة ستاماتوس ورفاقه على الأقل اثنا عشر مؤلفًا
٢٤	- وهو تصنيف وجدته أحيانًا مفيد.
٤٤	- يعتبر الأسلوب ... تفاعل معقد وسلس
٥٦	- وُجِدَ اختلافًا بين الكسب المادي للرجال والنساء
٦٤	- يوجد على الأقل طريقتين أخريين تستخدم
٦٦	- كانت هناك ثمانية سمات
٦٨	- ليس من الضروري تَبَنّي مدخلاً
١٤٠	- سيكون هناك نوعًا من العدد الأقصى للكلمات
١٤٢	- يبدو أنه يكوِّن الآن مقاطعًا
١٤٢	- لا مفرَّ من أن كلانا
١٦٧	- ومع ذلك يكون الاعتراف تقريبًا دائما مشكوك فيه
٢٠٨	- لتبدو كأنها وعودًا شرطية
٢١١	- كان الناس خائفون
٢٢٦	- على الرغم من أن العامة غير مدعون

فإذا انتقلت إلى المصطلح، وهو أهم عناصر الترجمة الدقيقة والتوحيد اللغوي، وجدته يترجم بعض المصطلحات ترجمة حرفية ، أو يبتدع مصطلحات جديدة رغم أن مكافئاتها العربية معروفة ومستقرة، تأمل الترجمات التالية:

المصطلح الإنجليزي	مصطلح المترجم	المصطلح الشائع
Linguistics	علم اللغة	اللسانيات
First- person narrative	السرد بضمير المتكلم الأول	السرد بضمير المتكلم
Wernick's aphasia	مرض ورنيك	حبسة فيرنيك
Collocations	تناسق الكلمات	التلازم/ التضام/ المتلازمات اللفظية

ويظهر غموض الترجمة وعدم وضوحها في مواضعَ كثيرةٍ من الكتاب. ولعل ذلك مرجعه إلى أن كثيرًا من النصوص كتبت بأسلوب عامي وأحيانا بأسلوب مُغْرِق في العامية، ولذلك حاول المترجم أن يحافظ على "ركاكة" النص الأصلي بالإنجليزية. فإن كان ذلك مُسَوَّغًا في النصوص القضائية فإنه ليس مُسَوَّغًا في متن النص الأصلي: أي النص العلمي الذي كتبه أولسون.

وظاهر أن المترجم قد بذل جهدًا وافرًا محمودًا في ترجمة هذه الكتاب، ولاشك أن مردَّ كثير من الصعوبات في الترجمة إلى جِدَّة الموضوع وحداثته في العربية، ولكنَّ العثراتِ اللغويةَ وعدم التثبت من التدقيق والتحقيق أفسد شطرًا مهمًا من تفوق الكتاب ومزاياه.

ومنتهى القصد أن تكون هذه "المراجعة النقدية" وغيرها من المراجعات المماثلة دليلاً للمترجم يستعين به لإنضاج الطبعة الجديدة؛ لتستكمل عنصر الجودة والإتقان، والقصد خالص لوجه الله.

---

١ – منشورات النشر العلمي والمطابع بجامعة الملك سعود، ٢٠٠٨. و عنوان الكاتب الأصلي هو:

Forensic Linguistics: Introduction to Language, Crime and the Law. The Contnuum International publishing .Group. London, 2004

٢ – جون أولسون، عمل مترجمًا لسنوات عديدة في سبعينات القرن الماضي في شرطة لندن، ثم درس علم النفس، ثم حصل على درجتين عليين في علم اللغة في جامعة بانغور ويلز وبيرمنغهام بإنجلترا. يعد مستشارًا لكثير من وكالات الأمن، ويقدم خدمات استشارية للمحامين، ويدير موقعًا متخصصا في اللسانيات القضائية على الإنترنت هو: www.thetext.co.u

٣ – محمد بن ناصر الحقباني، أستاذ علم اللغة التطبيقي المساعد، كلية الملك فهد الأمنية، المملكة العربية السعودية.

٤ – وقفت على بحث واحد في هذا الموضوع هو: اللسانيات ودورها في التحقيقات والقوانين الجنائية، روبرت شاي، ترجمة مازن الوعر، في كتاب عبد الرحمن العارف: تمام حسان رائدًا لغويًا، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ص٢٥٩– ٢٨٦. ثم إن مترجم هذا الكتاب نشر مقالة طويلة عرض فيها لهذا الكتاب، وبين أهميته في التأسيس لعلم « اللسانيات الإرهابية» ولاسيما في المنطقة العربية. انظر: صحيفة الجزيرة (السعودية)، العدد١٢٩٤٤، يوم الجمعة ٧ آذار ٢٠٠٨، ص ١٠.

٥ – لا شك أن تحليل النصوص المثبتة في القضايا الجنائية معروف في البلاد العربية، ولكنه لا يدخل في اللسانيات القضائية بالمعنى العلمي الاحترافي، وإنما ينظر إليها على أنها أدلة جنائية خالصة.

٦ – مزيد من المعلومات عن المؤلف جون أولسون على موقع اللسانيات القضائية: www.thetext.co.u

٧ – يستخدم المترجم مصطلحات تفارق المصطلحات المستقرة في اللسانيات العربية؛ فمثلاً يستخدم (نظرية الفعل الخطابي) بدلاً من (نظرية أفعال الكلام)، و (علم متن اللغة) بدلاً من (لسانيات المتون/ لسانيات الذخيرة) .

٨ – المقصود بذلك: الكلمات الأكثر تواترًا/ شيوعًا.

٩ – أظن أن المؤلف يقصد (الاختبار) وليس (الاختيار)؛ لعله خطأ طباعي.

١٠ – ص٦٢، ولن أذكر أمثلة لأنها من اللغة الإنجليزية.

١١ – يفترق المصطلح هنا عن مصطلح الازدواجية المستخدم في اللسانيات الاجتماعية والمقصود به: استخدام المجتمع الواحد شكلين لغويين من اللغة نفسها: الفصحى والعامية.

١٢ – هناك عقوبات جنائية لمن يسرقون مؤلفات الآخرين، كما أن هناك عقوبات وإجراءات تأديبية للطلبة الذين ينتحلون نصوص غيرهم قد تصل غلى الفصل من الجامعة إضافة إلى عقوبات قانونية. وكثير من الدول وضعت محدِّدات كثيرة لاقتباس النصوص من المواد المنشورة على الشابكة.

١٣ – كثير من الأكاديميين وأساتذة الجامعات المحترفين يسهل عليهم اكتشاف هذه السرقات، ولاسيما إذا كانت في الرسائل الجامعية.

١٤ – المقصود: السرد بضمير المتكلم.

١٥ – أحد مبادئ تحليل المحادثة عند الفيلسوف غرايس.

المصطلح في اللسان العربي

من آلية الفهم إلى أداة الصناعة

تأليف: أ. د. عمر ساسي

قراءة: د. عباس عبدالحليم عباس



قضية المصطلح هي القضية التي لا يمكن الوصول إلى قول فصل في تداعياتها، في مختلف ميادين المعرفة، وقد كان للمصطلحات في تراث العرب الفكري والمعرفي مكانة مرموقة، ولأهمية المصطلح وضرورة العناية به، عمد العرب القدماء إلى وضع مصنفات كاملة في مصطلحات العلوم ومفاتيحها مثل (التعريفات) للجرجاني، و(مفتاح العلوم) للسكاكي، ورسائل الحدود والرسوم للفلاسفة العرب المسلمين، وكل ذلك جاء في إطار عناية الثقافة العربية (بالمنهج) وتمثلاته التنظيمية، وقد أشار عدد من كبار أعلام فكرنا العربي كالجاحظ وغيره إلى أهمية النظر في مصطلح أي قوم "فلكل صناعة ألفاظ يعرفها أصحابها" وقد عني عدد منهم بوضع ما يسمى (بمعيار العلم) واهتم أصحاب العلوم، نقلية وعقلية، بتأسيس جهاز مصطلحي لحقلهم المعرفي، وما (مصطلح علوم القرآن والحديث) عنا ببعيد، والشواهد غزيرة.

وفي سياق هذا كله يأتي كتاب الأستاذ الدكتور عمر ساسي عن (المصطلح في اللسان العربي – الصادر عن دار عالم الكتب الحديث- ٢٠٠٩) على درجة من الأهمية في ظرف يعج بالمتغيرات التي يصنعها الآخر،

أكاديمي وباحث من الأردن.

وتكتنفه تحولات مفاجئة جعلت الصوت الصائت يشرع في النزول من علو، والصوت الصامت ينشأ في الصعود إلى علو، وتتبعه لا محالة في ذلك أحوال اللغات وأوضاع المصطلحات. إن أكبر مشكل يقمع حركية المصطلح في اللسان العربي ويبيده وهو ينبض بالحياة، كما يقول د. ساسي، لهو مشكل الاستيراد غير المشروط في مقابل غلق باب الصناعة والإنتاج والتصدير إلى الآخر، وهي صورة أشبه بغني متسول من عائل متكبر. وليس عند الله من صورة أقبح ولا أبغض منها، إذ كيف ينزل القرآن الكريم عربياً عقيدة وأخلاقاً وشريعة ثم يصدر هذه القيم والأخلاق إلى العالمين منذ الزمن الأول ويحصل ذلك حقيقة. وكيف ينزل القرآن الكريم بلسان عربي مبين ثم يصدر لسانه إلى العالمين ليعبد الله به ويحصل ذلك حقيقة، ثم هو يعجز على تصدير مصطلحات تأخذ بها اللغات وتوظفها في الاتجاه الدلالي الأصلي الواحد، دون تغيير أو تبديل أو تحويل؟ وبعد هذا يمكن إقرار أن لكل لسان خصائصه ونظامه ومصطلحاته، وأن كل لسان قادر على بناء حضارة قومه إذا فقهوا وعملوا، ويتقدمهم في ذلك اللسان العربي، لسان القرآن الكريم والمعجزة البيانية الخالدة، ولسان النبوة الطاهرة. فعلى اختلاف الألسن وتعددها كم هي المصطلحات العربية المتداولة في الألسن الأعجمية؟ وأولها مصطلح (القرآن) الذي يقوم أساس اشتقاقه على فعل القراءة، وإذا حاولنا التدقيق والتثبيت أكثر ، يقول المؤلف :هل أوجدت له اللغات الأعجمية منذ التاريخ القديم اليوم ترجمة بغير أصوات القاف والراء والألف والنون؟؟

ويؤكد الباحث أن المصطلح كمية صوتية وشحنة دلالية توفر لك الجهد وتختصر لك المسافة، وتقرب الزمن في عمليتي التوصيل والتحصيل، بأقل مجهود تحصل على أكبر مردود ، ولولا المصطلح ما قامت حياة طيبة فوق الأرض، ولتكبد الإنسان المشقة الكبرى في حياته، وتزداد هذه المشقة صعوبة مع مرور الزمن. كما أن للمصطلح دوراً في بعث الاقتصاد وتنظيم إدارة المجتمع وإحكام أمنه واستقراره ومتابعة تطوره وبلورة نهجه وإدراك مواطن القوة فيه، فبالمصطلح لا يغيب شيء عن مذكرة المجتمع.

ولبحث آليات فهمه وأداة صناعته، جاء كتاب الدكتور ساسي في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة كما يأتي :

- في المقدمة تناول المؤلف قراءة في مصطلحية اللسان العربي ومنهج البحث في الدراسة.

- أما الفصل الأول فجاء في خصائص العالمية ولغة الاختصاص- وقد شمل ثلاثة مباحث-.

١- في حركية اللغة.

٢- في خصائص عالمية العربية.

٣- مبدأ الاقتصاد اللغوي ولغة الاختصاص.

- أما الفصل الثاني وعنوانه: المصطلح مفهوماً وترجمة وصناعة فقد تضمن ثلاثة مباحث:

١- المصطلح بين الدلالة والخصائص والمفهوم.

٢- المصطلح بين الترجمة والصناعة.

٣- المصطلح والإجراء.

- أما الفصل الثالث وعنوانه: المصطلح في التراث فقد احتوى ثلاثة مباحث أيضاً :

١- المصطلح القرآني المحكم.

٢- في حركية المصطلح.

٣- المصطلح عند عبد الرحمن بن خلدون في نموذج اللغة واللسان.

- أما الفصل الرابع فكان عن المصطلح والمعجم قراءة في المفهوم ورؤية في الصناعة. وشمل أربعة مباحث:

١- الفقر والزكاة قراءة في المفهوم.

٢- الأمن والسلم قراءة في المفهوم والدلالة.

٣- المصطلح الإشهاري قراءة في الخصائص.

٤- رؤية علمية لصناعة معجم في الصوتيات العربية.

وقد أوضح مؤلف الكتاب في هذه الفصول مجتمعة أن مشروع المصطلح من الفهم إلى الاستعمال لا يزال في طريق الإنجاز، وما هذه الصفحة إلا وقفة بين شوطين، نتأمل فيما أنجزنا ونقيّم ثمرة جهده، ونعد العدة كاملة للشوط الثاني المهم في إتمام المشروع، لذلك إن كان ولا بد من خاتمة فلنترقبها في نهاية القسم الثاني من هذا المشروع الذي يكون ذا صبغة تطبيقية وظيفية صرفة كما أشارت المقدمة.

لهذا وقف الكاتب في خاتمة هذا الجزء الأول من مشروع المصطلح الذي يخص جانب الفهم فيه عند خطة بناء المعارف على مختلف ألوانها وأشكالها والمعرفة المصطلحية خاصة، إذ من دون فهم صحيح لذات العلم يستحيل بناؤه على صحة ولو حرصنا على ذلك كل الحرص. وقد قالوا: كما يكون الفهم يكون الاستعمال، باحثاً على مهم أفكاره، مستخلصا أهم النتائج العلمية من هذا الجزء الخاص بالمصطلح في اللسان العربي فهماً، التي يمكن ضبطها في المستخلصات التالية، التي يراها المؤلف منارات أساسية في طريق صناعة المصطلح وتوظيفه ، وهي :

- الألسن أدوات للبيان، واختلافها آية من آيات الله في الخلق لقوم يتفكرون.

- الألسن كالمجتمعات، وكما لكل مجتمع خصائصه فكذلك لكل لسان خصائصه المميزة صوتية وإفرادية وتركيبية.

- خصوصية نزول القرآن باللسان العربي يترجم خصوصية اللسان العربي، في توفره على جملة خصائص أساسية عدمت في اللسان الأعجمي ومنها الإبانة والإعراب والاشتقاق والاقتصادي، وهي في جملتها تعكس عالمية اللسان العربي التي تفيد حركيته وبقاءه ونماءه مع الزمن.

- القرآن الكريم معجزة بيانية خالدة محفوظة بيد الله لقوله (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون) الأمر الذي يقرر حفظ اللسان العربي بالقرآن الكريم، ولا يقر بمقولة حفظ القرآن باللسان والأسلم – برأينا- اللسان محفوظ بالقرآن والقرآن محفوظ بيد الله تعالى وحده، والتاريخ أثبت أن اللغات لا تحفظ الكتب المقدسة، لأنها متحركة والمقدس ثابت. والثابت لا يحفظ بالمتحرك والعكس ممكن وصحيح.

- العالمية ثروة منطقها البقاء للأصلح والعولمة ثورة منطقها البقاء للأقوى.

- من أساسيات خصائص العالمية في اللسان العربي الإبانة والاقتصاد، وهو ما يؤكد صلاحيتها للزمان والمكان وقدرتها على استيعاب علوم العصر، وتربعها على كرسي أرقى لغة اختصاص بحقيقة إبانة واقتصاد وإبلاغ، ولغة الاختصاص ليست ترجمة ولا تعريباً، إنما هي لغة تخاطب في أمر علمي خاص بين مختصين.

- المصطلح كمية صوتية موزونة مبينة عن معنى للإبلاغ.

- المصطلح هو صيغة ودلالة كلية وحدث، عنها يتولد المعنى.

- وصناعته هي غير ترجمته وغير تعريبه.

- صناعة المصطلح في اللسان العربي هي أساس ترجمته.

- صناعة المصطلح في اللسان العربي تطلب إدراك المعنى والصيغة بدلالتها الكلية مع شرط حضور الإبانة وانتفاء الإبهام واللبس والتداخل والغموض والاصطدام المعطل للعملية الإبلاغية.

- توحيد المصطلح وهم وزعم لا علمية ولا حقيقة له، وهو طرح أقرب إلى السياسة منه إلى العلم، والعبرة هي في الصناعة له في التوحيد.

- المصطلح القرآني المحكم ثابت الصيغة والدلالة، ويخص دائرة العناصر في الحياة، والمصطلح المتشابه ثابت الصيغة ومتطور الدلالة ويخص دائرة الوسائل فيها.

- وإن غياب الفهم واختفاء أدوات الصناعة في اللسان العربي هي التي أثارت هذه الزوبعة العبارة المسماة اليوم بأزمة المصطلح، ومرة بلغة أخرى هي عجز العربية عن إنتاجه، وبثالثة هي عدم قدرتها على مواكبة روح العصر الجديد.

- إن للعلامة عبد الرحمن بن خلدون ميزة بارزة في تجلية مفهوم المصطلح اللغوي بدقة خصوصاً مصطلحي اللغة واللسان، حيث أبان الفروق العلمية بينهما، في حين لا يزال التداخل قائم بين المصطلحين في الدرس اللغوي الغربي الحديث.

إن غياب المفاهيم الصحيحة لكثير من المصطلحات في هذا العصر قد يحدث شيئا من الاضطراب والفوضى في حياة الناس بتغييب حقوقهم فيغيب على إثره طيب الحياة، ومن هذه المصطلحات: الفقر، الزكاة، الصدقة، الأمن والسلم، فكما يكون المفهوم يكون السلوك.

ومن مفروضات العصر على اللسان العربي المصطلح الإشهاري وخطابه بخصوصيتهما، الذي يلزم التعامل معه بضوابط مقصدها حفظ اللسان من اللحن واللحد ومن الخرق والغرق. وقد يكون — برأي المؤلف - من أدوات الصيانة في هذا الشأن الاهتمام بصناعة المعجم المتخصص مصطلحاً ودلالة وتوظيفاً محكماً. وهو الأمر الذي بدأه عدد من علمائنا الأفذاذ في مختلف حقول المعرفة في التراث العربي ، دينية ولغوية وفلسفية وغير ذلك .

مـن أدب الرحـــلات

◄ رسمي أبو علي

مروان العـلاّن إنسان محتشد بالغضب، فمنذ السطور الأولى يبادر لشن حرب ضد القارئ، مفترضاً أن القارئ يرغب في أن يكتب المؤلف عنه، وأنه يريد أن يسمع ما يودّ سماعه ، ولكنه لن يرضخ لرغبة القارئ الافتراضية، فهو يريد أن يقول ما يود هو أن يقوله وليس ما يودّ القارئ أن يسمعه.

هنا وفي هذا السياق نتذكر شيخنا أبو حيان التوحيدي، الذي دعا الكتّاب والمؤلفين إلى إمتاع القارئ ومؤانسته، كأحد شروط الكتابة الجيدة، ولكن العلاّن لا يتبع هذه القاعدة، وإنما هو يتبع عكسها – في المقدمة على الأقل – ولكن، ويا للغرابة، فإننا نحس بعد أن ننتهي من قراءة الكتاب أن مروان العلاّن أمتعنا وآنسنا، ليس على طريقة التوحيدي، ولكن على طريقته الخاصة.

ولكن ! عمَّ نتحدث ؟

نتحدث عن الرحلة الكبيرة، التي قام بها العلاّن خلال الفترة من ١٠/ ٨/ ١٩٩٤ إلى ٢٨/ ٨ / ١٩٩٤، واستخدم فيها دراجته الهوائية معظم الوقت، منطلقاً من عمان إلى دمشق، وشمالاً إلى اللاذقية وحلب، عابراً الحدود السورية التركية، ليمضي بعض الوقت في انطاكية في لواء الاسكندرون المحتل منذ أربعمائة عام، ومن أنطاكية بـ (الباص) إلى استانبول، ليصل إلى حافتها الأوروبية، ليقطعها قاصداً أثينا، ومنتهيا بجزيرة كريت.

هذا هو خط الرحلة لمروان العلان، الذي يذكر أنه قام بها، وهو في الأربعين، مؤكداً أنه لم يقم بها هرباً من حصار شبه شامل كان يعاني منه، سواء على المستوى العام أو على المستوى الشخصي، وإنما هي رحلة مزدوجة، في الجغرافية التي اختارها، ولكن قبل ذلك رحلة في الذات ونحو الذات، وأولاً وقبل كل شيء، من أجل أن يحطم (صنم الخوف الذي يجثم على صدورنا منذ ألفي عام)، مؤكداً أنه وإن كان يكتب عن ذاته، فإنه في الواقع يكتب عنا جميعاً؛ عن الشباب العربي الذي سئم واقعه المزري، المكلل بآلاف القيود، التي تشده إلى مستنقعنا العربي. وهو، بهذه الرحلة وبغيرها يطمح إلى التغيير، من أجل أن نلتحق بركب الدول المتقدمة، ومنها تركيا، وإن جزئياً، لنعبر من فضاءات القرون الوسطى، إلى أنوار الحداثة والحرية والعلمانية والديمقراطية.

◄ قاص من الأردن.

مروان العلاّن لا يقول هذا بالحرف؛ لأننا نفهم المونولوج الطويل، الذي يصاحب حركته، أنه جرب أيدلوجيات عدّة، قبل أن يصل إلى طريق مسدود، ونفهم أنه دفع ثمن تجاربه السياسية سجناً، استمر ٧٧ شهراً وسبعة أيام، ونعرف قبل ذلك أنه عانى طفولة تعيسة في أكثر من مخيم. إنه ابن النكبة إذن، ولكنه ليس الذليل المهادن، ولكنه ابنها المتمرد المكتظ بالغضب والسخط وعشرات الأسئلة الجارحة.

أنطاكية المنسية

يغادر صاحبنا الحدود السورية التركية غاضباً، بعد أن أشعره عدد من الشباب السوريين أنه غريب، وليس واحداً منهم. وهنا يتذكر بأسى شعارات القومية البراقة، والتي هي ليست إلا شعارات. على حين أن الواقع أمر آخر، والاعتراض هنا لا يشمل بلداً بعينه، ولكنه ينسحب على جميع الدول، والحركات السياسية العربية، التي ترفع شعارات براقة، وتمارس نقيضها في الواقع.

إذن، فصاحبنا مروان موجود الآن في أنطاكية، والتي لا بد أن ينطلق منها بـ (الباص) إلى استانبول محطته الثانية. وبانتظار (الباص)، الذي تأخر حتى صباح اليوم الثاني، إن مروان يستغل الفرصة، لمعاينة واقع الأقلية العربية في اللواء المحتل، وخاصة في أنطاكية، ويرى أن الواقع مأساوي، إذ يبدو أن عملية التتريك ومحو الهوية وخاصة اللغة العربية، منذ ربعمائة سنة تحت الحكم التركي، عثماني ثم اتاتوركي، وحتى الآن. يلاحظ مروان بأسى أن بقايا اللغة العربية تستخدم فقط في البيوت المغلقة، أما في الخارج فليس إلا اللغة التركية، ولا يزال اللواء سليباً، وسوف يصبح منسياً تماماً، وخاصة بعد تفاهمات سياسية إيجابية تمت في السنوات الأخيرة بين الدولتين المعنيين.

إلى استانبول

استانبول كما يصورها الإعلام السياحي، هي درّة تركيا، ومدينتها الأولى، ومقصد السياح من جميع أنحاء العالم، لمشاهدة مسجد أياصوفيا، وغيره من المعالم السياحية، ذات الشهرة العالمية، ولكن رحّالتنا لا يرى في استانبول شيئاً مما يستحق التوقف عنده جدّياً، فهو لا يرى فيها إلا مدينة رمادية. ومن أجل ألا يكون قد أصدر حكماً قاسياً على هذه المدينة، ذات الموقع الجغرافي، والذي هو نقطة التقاء بين الشرق والغرب، فأنه يمتطي دراجته الهوائية، ويقوم بجولة تستمر ساعات وساعات، محاولا رؤية المدينة من جميع الزوايا، ولكن تلك الجولات لا تغير انطباعه الأول والثابت، وهو أن المدينة رمادية، ولن يغيّر رأيه فيها، رغم طوفان الدعاية السياحي.

استطراد

قام مروان بهذه الرحلة قبل ستة عشر عاماً، وظلت يومياته عن الرحلة منسية في أحد أدراج مكتبه، إلى أن تذكرها ودفع بها إلى المطبعة، لتخرج مطبوعة في كتاب عام ٢٠٠٧، وبهذه المناسبة أتساءل:

ترى لو قام مروان برحلة أخرى مماثلة هذه الأيام، فهل ستبقى انطباعاته السلبية عن الأتراك هي نفسها حتى الآن ..

ذلك أن مروان – تلقى تحذيرات من كل من صادفهم من العرب، تنبهه أن الأتراك لا يحبّون العرب وأنهم – أي الأتراك جاهزون لسلبه أو لقتله، إذا ما انفردوا به في مكان بعيد٠٠ الخ.

أتساءل فيما إذا كانت هذه المشاعر السلبية لا تزال قائمة حتى الآن. ذلك أنني افترض أن كثيرا من الجليد العربي – التركي، قد تم كسره في السنوات الأخيرة، حيث بلغ ذروته، عندما توجهت قبل بضعة أشهر سفينة مرمرة التركية لكسر الحصار عن غزة، حيث قتل عدد من الأتراك، بعد اقتحام الجيش الإسرائيلي للسفينة، كما هو معروف ٠٠

ارتفعت أسهم تركيا لدى جميع العرب بعد تلك الواقعة، ووصلت إلى الذروة، إلى درجة أن أحد زعمائنا المتحمسين نادى بعودة الخلافة العثمانية ٠٠

ولكن هل تغيّر الأمر بالنسبة للأتراك؟ لن نعرف ذلك على وجه الدقة إلا إذا قام صديقنا مروان برحلة أخرى – ولكن بما أنه قد ناف على الخمسين، فأنني أشك أنه سيكون قادراً على القيام برحلة مرة أخرى على دراجته الهوائية٠٠ لكن نرجو أن تكون المشاعر الدفينة مشتركة مع أصدقائنا الجدد: الأتراك٠

إلى أثينا

وكما في استانبول كذلك في أثينا٠٠ فمروان لا يشعر بأي انبهار في أثينا، التي يراها مدينة عادية – أما الأكردوبولس الشهير، فلا يبهر رحالتنا، ويرى أننا نمتلك ما هو أهم من هذا الأثر التاريخي – ولكننا مقصرون في مسألة الدعاية السياحية٠٠

ويبدو وكأن مروان قد جهز في داخل مقدماً رفضاً جاهزاً لأي انبهار محتمل، فهو لا يعتبر نفسه سائحاً بالمعنى المعروف للسائح، والذي يمتشق كاميرته، ليصور أي شيء طوال الوقت٠

مروان لم يذهب سائحاً، وإنما مكتشفاً عنيداً، غير خاضع لأية معلومات أو انطباعات سابقة إزاء ما يراه، وهو أيضاً، وهذا هو الأهم يقوم بعملية موازية في داخله أيضاً، لاكتشاف هذه الذات من ناحية، ولمحاولة تحطيم ما تراكم فيها من خوف عميق من كل شيء٠

تنتهي رحلة مروان في جزيرة كريت، التي استدعت تداعيات تقول بأن الفلسطينيين جاءوا أساساً من هذه الجزيرة٠٠

وأخيراً، فإن مروان يطعّم مذكراته بأبيات تشبه الشعر أحياناً، وتبتعد عنه أحياناً أخرى ٠٠ فهي فيوض وجدانية وعاطفية وفكرية أحياناً٠

شخصياً استمتعت بالكتاب، وأعجبت بهذا الشاب القلق المتمرد، والذي يتحرق إلى التغيير الجذري في عالمنا العربي، الذي لا يزال مستلبا مقسماً، لا حول له ولا قوة ٠

* **مروان العلاّن**، من استانبول إلى أثينا مشاهدات رحّالة علي دراجة هوائية، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٧.

ثقافة المقاومة في "غريب" عبد الحليم عباس

د. شوكت درويش

تبدأ قصة "غريب" للكاتب عبد الحليم عباس بذكريات الطفولة التي تشع منها قيم المحبة بين الصغار والكبار وكيف يحنو"الغريب" على الأطفال في بيعهم الحلوى، ويعطف عليهم مقدّراً حالتهم المالية ومداعباته لهم.

كما تبرز قيمة تربويّة دينية تأديبية، بكيفية التعامل مع شراء أجزاء من القرآن الكريم "فالسؤال يجب أن يكون عن ثمن غلاف الجزء، فالجزء من الآي الكريم لا يقدر بثمن ولا يباع (١)، وكان يرينا مصحفه المكتوب باليد وبخط جميل "فتسري بيننا كلمات الإعجاب التي لا تنوع فيها ولا تزويق".... وفي صدر كل منا أمنية؛ أن يكون له، ثم يأخذه منا ويقبله ويضعه على رأسه ويودعه كيسه القماشي" (٢).

وتبرز قيمة احترام الكبار للكبار ومحبتهم لبعضهم بعضاً، في التفافهم في أمسيات الصيف في دكانه، ويدير عليهم كؤوس الشاي الأخضر، مشيراً إلى طريقة عمل الشاي الأخضر، مضيفاً عليها جمال طريقة صنعه وتقديمه له في سامرهم .

وفي ليالي الشتاء يلتئم السامر في "المضافة" التي ينعم بها الحاج أحمد بمكانه المحفوظ، والمضافة فيها التسلية والعلم بله الثقافة "وكنا نختفي وراء الرجال والأرائك ليصل إلينا الدفء والحديث ولا نترك قواعدنا، وإن طلب إلينا الكبار ذلك قبل أن ينهي الحاج أحمد حكايته (٣).

فكان الحاج أحمد "يروي أحاديث من بلاد بعيدة؛ من: برقة، ومصر، والحجاز، وفي سهول ووديان قاصية في المغرب والمشرق".(٤)

أكاديمي وباحث من الأردن.

ويضفي جمالاً على جمال، بوصف حالهم، والمطر يتساقط، والسيول تجرجر أذيالها، مع ما تحويه سهوله ووديانه من جمال الطيور وأنغامها والحيوانات المفترسة وعوائها.....

"ومرة ألحّوا عليه: لمَ وفيمَ اغترب؟ السؤال الّذي لا بدّ أن يسأل عنه الغريب"(٥).

"كان بدويّا أصغر أخوته، مات أبوه "وترك لنا ما يترك البدوي الثري لأولاده"(٦) فعاش في كنف أخيه الأكبر.

والكاتب يريد إبراز قيمة مجتمعيّة – الأخ الأكبر والد، فهو حريص على تنشئة إخوته، كما يحب لأبنائه، لذا فلما ينع بعث به إلى المدينة طلباً للعلم، فعاش عشر سنوات يأخذ العلم من أفواه علمائها الذين تفرغوا للعلم، ويُبرز المرحوم عبد الحليم عباس قيمة تربويّة، ألا وهي لمَ يُقبل الطالب على معلم دون آخر، أو على أقل تقدير يطمئن له، ويكثر من الاقتراب منه، والإقبال عليه، والتردد عليه "وكنا أكثر ما نتردد على شيخ من شيوخنا (استعمل القاص "ضمير الجمع للمتكلم، ليشعرنا بأن حبه للشيخ ليس حبّاً فردياً، ولكنه حب جمعي –لم يقل وكان الجميع–) اسمه الشيخ إبراهيم"(٧).

وهنا يُبرز القاص صفات المعلم القائد المحبوب، "لم يكن أعلمَ الجماعة، ولكن كانت فيه أشياء ليست في الجماعة"(٨). قيم قياديّة تعليمية، يراها قيماً تؤسس لفكر جمعي، فأولى هذه الأشياء –الميزات– "فيه بساطة تشعرك أن العظمة إذا ما ارتكزت على الخلق القويم الثابت، كان لها أن تدنو من الناس، وتباسط الناس، ولكنها تبقى أبداً محلقة"(٩).

وثانيها: "وكان علمه للعمل، فالمؤمن نقي الثوب، واللسان، والضمير"يغسل ثيابه الناصعة البياض بنفسه، ولسانه عف لا يجري بسوء"، وإذا ما هفا اللسان بأحد أفراد الحلقة بكلمة فيها تعريض أو قدح من شيخ من هؤلاء الذين يكيدون له– وهذه نزعة بشرية وكما قالوا –كل ذي نعمة محسود– وهل هناك أجمل من نعمة أن تَحب وتُحب – نظر إليه وأغضى، فيكون في هذه النظرة وفي هذا الإغضاء أبلغ زاجر، ثم يتسلل بنصيحة في أثناء الأحاديث" (١٠). والنصيحة عادة ما تزجى إذا رأى الناصح سلوكاً لا يليق، وسعى إلى تعديله، وما أجمل أن تأتي النصيحة مبررة يرتاح لها من تزجى إليه. "فيقول: المؤمن ينقد ولا يغتاب، وفرق بين الحالين، أن تلك تجيء للحقّ في وضح النّهار، وهذه تجيء للباطل في غبش الظلمة."(١١).

وثالثها "وضميره– نقاوة سريرته، وراحة قلبه وطمأنينته، وهذا ينعكس على ظاهره – وكان ضميره يجيء مع هذه الحالات البادية منه، فلا حقد ولا حسد، تعرف هذا من حالة الهدوء والرضا، الّتي تجده دوماً عليها"(١٢).

وانفرط العقد وانحل الجمع، وعاد كل لعشيرته، "وكنت من هؤلاء، فقد ألح عليَّ أخي بالعودة، فانصعت وعدت"(١٣). قيمة الترابط الأسري، واحترام الكبير وإطاعته، حتى لو جاءت على غير الهوى، والبعد عمن يحب إنساناً أو مكاناً، يؤجج نار الحنين والشوق، ولو أن الإنسان هو موطن العشق "وأحنّ أكثر من كل هذا – الكتب والشيوخ، والرفاق، والعشرة الطيبة – إلى الشيخ! إبراهيم الورع العالم الصلب"(١٤).

وكان يمكن أن تسير الحياة رتيبة مع الشيخ أحمد المغربي بين أهله وماله، ولكن رسالة من رفيق له في المدينة أعلمه بتبدل حال الشيخ إبراهيم، قال فيها: "ولمّا انفض سامرنا – في ليلة- أومأ إلى الشيخ أن أتأخر عن الجماعة، ولما انفرد بي سألني عنك، ثم طلب إليّ أن أكتب لك بالحضور، بعد أن تتجهز لسفر قد يكون طويلاً" (١٥).

ويبرز القاص حميمية الصلة بين الأخوة وحرصهم على بعضهم بعضاً، فنراه يبرز قلق الأخ الأكبر على أخيه – بعد قراءته الرسالة، وشُغل باله من السفر الطويل، فنرى حرصه على أخيه وحبّه له "وبعد أن أخذ عليّ موثقاً أن لا أخرج من الوطن إلا عن إذنه، سمح لي فسافرت." (١٦).

ولقي الحاج أحمد الشيخ إبراهيم مع سبعة من رفاقه، ولاحظ الوجوم والشرود في وجه شيخه، وعندما استجمع الشيخ أمره "قال: لقد بعثت إليكم، وتحريت فيكم خصلة تقارب الهوى والفكرة، فالجماعة إذا اختلفت أهواؤها، وتدابرت أفكارها، كانت حرباً على نفسها، تنال من ذاتها ما لا ينال منها العدو– ولست أطيل فيما أريده منكم، فها قد مضى على الطليان في بلادنا سنوات،يشتدون في عسفهم سنة بعد سنة، وما أخالهم بالغين الغاية حتى يخرجونا من أرضنا ومن ديننا إذا استطاعوا إلى ذلك سبيلاً" (١٧).

لابدّ من التفكير، ولو آمنا بالفكرة فهل يمكن تحقيقها، ونحن أمام هذا الجيش الجرار عدداً وعدة؟ خيال في خيال، وكأن الشيخ قرأ ما يدور في خلد كل منّا "وقال:سنموت، أو نؤسر فنعذب، وتحرق أجسادنا، ولكننا سننتصر وستكون لنا الغلبة، إننا لا نستطيع أن نعلم النّاس الجهاد بطول الدّرس والخطاب، ولكنّنا نعلمهم إياه، وسيتعلمونه، ويجيدون حفظه؛ إذا ألقيناه عليهم عملاً، ولو ساعة من نهار." (١٨).

وكأن القاص يرى أمامه سيدنا زيد بن حارثة – رضي الله عنه- وهو يقف في غزوة مؤتة يستحث الصّحابة على قتال عدوهم فيقول:" والله ما انتصرنا بعدد ولا عدة، ولكننا انتصرنا بهذا الدين" والدين علم وعمل، وإيمان وديمومة،واستمرار وتواصل" سنموت ولكن درس الجهاد؛الذي سنفتتحه،سيتلوه دروس ودروس حتى يأذن الله لهذا الوطن بالخلاص،وأية فائدة للملّة والوطن إذا ما أقمنا الدهر نوازن بين قوتنا وقوة العدو، ولا نأذنه بحرب حتى تتكافأ القوتان، ولن تتكافأ القوتان حتى نستعذب الموت،ونحسب لقوة الروح والحق كل الحساب." (١٩)

كلام يشحذ الهمم،ويبعث على الإقدام والتضحيّة، وعدم النظر إلى موازنات ماديّة – عتاد وعدد – ولكن الأصل الإرادة،والإرادة لا تتأتى من الإيمان بالحق ،ومن الروح المتوثبة للجهاد،"سيقولون:دعنا نكثر من الرجال،ونتقوى بالسّلاح، وأقول:نعم، دعونا نكثر منهما،ولكن سيكون ذلك إذا متنا – إيمان بأن أثر موتنا في نفوس أقراننا وأبنائنا سيكون نبراساً هادياً لمن بعدنا – فيسري خبر موتنا – القدوة الصالحة،والتضحية بالنفس – في هذه النفوس التي كاد أن يأكلها العسف والظلم،ويأتي على نخوتها،فتنتصب قويّة فتتقدم لإعادة الدرس الذي أعطيناه – استمراريّة التضحية بالنفس – ثم تتقدم فئه غيرها،- استمرارية – وفئات – سيل من التضحيات المتتابعة المستمرة- حتى تقف الأمة كلها تعيد الأمثولة التي ستدفع بعدونا إلى البحر – من حيث

أتى،وهذه قيمة الإيمان بالتضحية بالنفس،وقيمة الإيمان باستمرار الكفاح والجهاد،وبعد أن أبان هدف اللقاء وأذكى فيهم روح الجهاد،وأبان لهم أن عليهم أن يكونوا القدوة لمن بعدهم،ومنائر هادية لمن يسير على الدرب - والآن أترككم الليلة لأنفسكم، فمن شاء منكم أن يرافقني – القدوة – فليأتني- بعيداً عن أعين الناس والعسس – ليلة الغد وقت السحر." (٢٠)

القدوة واعٍ لما يقول،عارف بما سيقدم عليه،يستنهض همماً عايشها وعايشته، نهلوا من علمه الجمّ، وتحلّوا بسلوكاته الّتي عاينوها وعايشوها لحظة بلحظة "ولكنا على طول الصحبة والعشرة لم نتعلق به بغلطة" (٢١) وما كان أمر المحتلّ خافياً علينا ولا غائباً عنَا" ولكنّ طريق الخلاص منه لم تكن واضحة لنا،وما كنا نظن أن الدّرب إليه هو ما رسم الشيخ" (٢٢)

وأمضى بطلنا ورفاقه ليتهم دون أن يجمعوا شتيت فكرهم،وامضوا نهارهم ذاهلين،وجاء الليل وما استقرَّ بطلنا على رأي " ولما غمّ عليَّ الأمر قمت إلى القرآن استشيره وكنت في حالة نفسيّة لا تسمح لي بأن أتبين في آياته غير نداء سماوي يتحتم تلبيته، فقمت وقت السّحر إلى دار شيخي،هل استشار رفاقي مصاحفهم ؟ لا أدري؛ ولكن الذي أدريه أنّنا كنّا في دار الشيخ ثمانية – لم يتخلف منهم أحد- فانتظرنا الفجر حتى صليناها، وتسلل بنا الشيخ إلى ظاهر المدينة" (٢٣)

وتبدأ رحلة المقاومة بالتعرف على المكان، من حيث مساريه،وكهوفه "وأقمنا ليلتنا،وسلخنا في كهوفه بياض نهارنا (٢٤) وأنسب زمن لمقاومة العدو" وفي اللّيلة الثانية التحمنا بقافلة طليانية قتلنا من جنودها عدة،وقتل من رفاقنا واحد" (٢٥)

وهذا المجاهد الشهيد أشعر الحاج أحمد بلذّة تفوق كل لذّة و المعاينة ليست كالسّماع أو القراءة عن .... أو التخيل، "ولكن أن تشعر في لحظة أنك مجاهد وشهيد،إنّ في هذا الشّعور لذّة في النفس تتضاءل عندها كلّ لذّة." (٢٦) وتعطيك القوّة المتنامية "وتحسّ أنّ فيك قوة جبل" (٢٧)

"أرحنا بها يا بلال" قالها رسولنا – صلّى الله عليه وسلّم " فالصلاة راحة ورحمة ودعاء"،وقتل من رفاقنا واحد، صلينا عليه صلاة الشهداء" (٢٨)

وجن جنون المحتلّ الغاصب،فهرع يرسل كتائبه الواحدة تلو الأخرى ورشق ا لجبل بزخات متواصلة من الحديد ومن النَّار ومن فوق ومن تحت،وأصاب المدينة ذهول، ووقفت مشدوهة لا تدري أيّ قوة في الجبل الأخضر،وستمضي أزمان وأزمان ولا تنسى المدينة هذه الأشباح البيض يرقى إليها جند المحتلّ" بعد أن يدكّ بالنَّار الجبل فتنحدر إليهم مُلوِّحة ببنادقها، هادرة بأصواتها؛ لتلقي فيهم الذّعر والرّعب،فيتعثر بعضهم ببعض وبالحجارة،فيتساقطون لا يمسكهم شيء." (٢٩)

ونفذت الذخيرة من المجاهدين التسعة في اليوم الرَابع، "ولم يبق منا إلاّ انا والشَّيخ" (٣٠)

والذكريات تهيج مكنونات النّفس،ترقرقت عيناه بالدموع،وظلّ وفيًّا للشيخ إبراهيم الذّي لم تفتّ في عضده حوادث الأيام "لقد كان الشيخ أعجوبة حقّاً – أشهد الله ولا أتزيّد – لم يذهله الرّصاص المتساقط في الأيام الأربعة من أداء الصّلاة في حينها، وأكثر من هذا عن نفض التّراب عن ثيابه البيض،وتعهد جوانبها إن علق بها أذى. كان طوال وقته باسماً متهلّلاً متعهّداً رفاقه ليجنّبهم

مواطن التّهلكة، ومتى قتل واحد أقام عليه الصّلاة، وواراه خلف ما يظنه ستراً عن الأعين" (٣١)

وأصيب الشّيخ بساقيه كليها،وأصيب الحاج أحمد بيده،فاستقبل الشّيخ إبراهيم القبلة،وطلب إلى أحمد مغادرة المكان بإلحاح وإصرار "فامتنعت،فقال: اسمع،وتناول مصحفه وأعطانيه ،وقال:أقسم عليك، ألا نجوت به – وبدا حرصه الشّديد على المحافظة على المصحف،وخوفه من أن يمثل به،وهذا للأسف ما يقوم به جنود الغزاة إلى يومنا هذا – فإنّي أخاف أن يمثلوا به – وكذلك حرصه على رفاقه حتى وهو في الرمق الأخير – ويمثلوا بك حيّاً ،ودخل في غيبوبة يده وهو يشير إليّ بظاهر يده أن – أن أبتعد .... فابتعدت،وأخذت طريق السلامة من الجبل الذي أعرف كل شبر فيه" (٣٢) وهذا يبرز أهمية معرفة مكان المقاومة معرفة تفصيليّة، وهذا يذكرني بما كان قد قصّة أبي عليّ: من أنّ يهود كانوا يرسلون أبناءهم وبناتهم إلى قرانا بلباس الكشّافة يتجولون فيها،ليتعرفوا على تفـاصيـل أرض المعركة القادمة – وديانها، شعاب جبالها،آبارها،مداخلها،مخارجها،إلخ.... ومعرفة المكان (مكان المعركة)يساعد على كسب المعركة والنصر.وبقي في المدينة حتى برأ جرحه،ثم بعث لأخيه ليتحلل من عهده الّذي التزم به لأخيه وهو أن لا يخرج من الوطن إلّا عن إذنه،"وبعثت إلى أخي ليحلّني من موثقي ويأذن لي بالخروج من موطني." (٣٣)

وغادر الوطن وراح يضرب بالصحراء حتى وصل إلى مصر،ثم أبحر للحجاز،"وها أنا بعد ست سنوات في بلدكم هذا." (٣٤)

"واشتعلت الثورة في فلسطين عام ١٩٣٦م والتهبت جبالها، ومضى الثوار يصنعون العجائب،ليروا الناس كم هو جميل الحق وكم هي جميلة الحريَّة،لتستحقّ كل هذه المفاداة والتضحية،وقرأنا في نشرة الثّوار يوماً هذه الكلمة:" استشهد اليوم مجاهد كلّ ما يحمل معه،مصحف مجلد برق مكتوب عليه الحاج أحمد المغربي."

"وتطلع أطفال الأمس، وشباب اليوم بعضهم في وجوه بعض،....إنه هو فقد سلم مفتاح ودكانه وما فيها لصاحبها منذ شهر،وسافر إلى جهة غير معلومة،بلى إنها لجهة معلومة.....إنها خلود الشهادة" (٣٥)

القصة جانب من جوانب ذكريات كاتبها.كان هذا في عام ١٩١٧." (٣٦)وقد ولد الكاتب عام ١٩١٣ – فعمرة أنذاك ست سنوات،وبداية القصة تصدق ما ذهبت إليه،وكذلك يكون عمرة عام ١٩٣٦ ثلاثة وعشرين عاماً"وتطلع أطفال الأمس،وشباب اليوم بعضهم في وجوه بعض" (٣٧)

وظف القاص المادة التاريخية لبناء قصته،فقد اشتعلت الثورة الليبية عام ١٩١١، ويقول الحاج أحمد:"وها أنا بعد ست سنوات في بلدكم هذا" (٣٨)ويقول القاص"كان هذا عام ١٩١٧."وتبرز هنا قيمة ثقافية – اجتماعية مهمة.

جسّد القاص إيمانه العميق بثقافة الإحساس بالذات العربيّة الإسلامية المشتركة ومصيرها الواحد المتلاحم ،وهذا التفاعل الثقافي المقاوم ينمي الإحساس بالتاريخ المشترك والإيمان بقيمة السعي الدؤوب للوحدة بين الأقطار العربيّة.

جاء في القصة وفي غير موضع قيم دينية حمّلها القاص رسالته وأهدافه الذي يريد للقراء أن ينتبهوا لها لأن "الرواية التي لم تكتب بقصد أن تكون تاريخاً – تظل

من أهم المصادر "التاريخية" لمعرفة النظام القيمي والأخلاقي والعادات والتقاليد،والمشاعر والأحاسيس، ورؤية الناس لدورهم وعلاقتهم بالآخرين داخل مجتمعهم وخارجه ، فضلاً عن أنماط الملابس وأنواع الطعام ورأيهم فيما يدور حولهم من أحداث" (٣٩)، وهذا ما رأيناه في تعامل الشيخ إبراهيم مع طلبته، واحترام طلبته وتبجيلهم له،و الاستماع له،والدعوة إلى التفكير المعمق والعقل المستوعب- وإبراز قيمة التفاعلية – بين الشيخ وطلابه وبينهم بعضهم بعضاً.وتعامل الحاج أحمد مع أخيه الأكبر،وقيمة العهود والمواثيق،وقيمة المحبة بين الصغار والكبار، وتدافع الصغار لسماع أحاديث الكبار،وقيمة احترام الكبار الكبار وبخاصة – الرجل الذي يتمتع بقيم مثل قيمه المقاوم،قيمة الصادق،قيمة الأمين...ونقاء الثوب،ونقاء السريرة.

سيطرت القيم الدينيّة على قصة الكاتب من بداياتها في كيفيَة التعامل مع القرآن الكريم،إلى "بلى،إنّها لجهة معلومة....... إنّها خلود الشّهادة" (٤٠) والقراءة المتأنية المستوعبة للقصة تعكس رؤية ال مرحوم عبد الحليم عباس لقيمة المقاومة.

الهوامش:

١- مجلة القلم، ٢٤-٢٥. الجديد؛ صاحب الامتياز والمحرر المسؤول: عيسى الناعوري، صدر العدد الأول منها في أيلول ١٩٥٢، والقصة منشورة فيه، من اصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٢، ص ١٢، ع١، سطر سطر ٩-١٠

٢- المرجع نفسه،ص ١٢، ع ١، سطر سطر ١٤-١٨.

٣- المرجع نفسه،ص ١٢،ع١،سطر سطر ٢٦-٢٨ .

٤- المرجع نفسه، ص ١٢،ع١،سطر سطر ٢٩-٣٠.

٥- المرجع نفسه، ص ١٢،ع٢، سطر سطر ٣-٤.

٦- المرجع نفسه، ص ١٢،ع٢،سطر سطر ٥-٦.

٧- المرجع نفسه،ص ١٢ ،ع٢، سطر سطر ١٥-١٦ .

٨- المرجع نفسه، ص ١٢،ع٢،سطر سطر ١٦-١٧ .

٩- المرجع نفسه ، ص ١٢ص،ع٢،سطر سطر ١٧-٢٠ .

١٠- المرجع نفسه، ص ١٢ ،ع٢، سطر سطر ٢١-٢٦ .

١١- المرجع نفسه، ص ١٢ ،ع٢، سطر سطر ٢٧-٢٨.

١٢- المرجع نفسه، ص ١٢ ،ع٢، سطر سطر٢٨-٣٠.

١٣- المرجع نفسه، ص ١٣ ،ع١، سطر سطر٣-٤.

١٤- المرجع نفسه، ص ١٣ ،ع١، سطر ٧ .

١٥- المرجع نفسه،ص ١٣،ع١،سطر سطر ١٣-١٥ .

١٦- المرجع نفسه،ص ١٣،ع١،سطر سطر ١٧-١٨ .

١٧- المرجع نفسه،ص ١٣،ع١،سطر سطر ٢٥-٣١ .

١٨- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ٥-٩ .

١٩- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ١٠-١٤ .

٢٠- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ١٤-٢٠ .

٢١- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ٤-٥ .

٢٢- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ٢٤-٢٥ .

٢٣- المرجع نفسه،ص ١٣،ع٢،سطر سطر ٣٠-٣٦ .

٢٤- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ١-٢ .

٢٥- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٢-٣ .

٢٦- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٥-٧ .

٢٧- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٧-٨.

٢٨- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٣-٤ .

٢٩- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ١٢-١٥ .

٣٠- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ١٧-١٨ .

٣١- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٢٠-٢٥ .

٣٢- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٢٩-٣٣ .

٣٣- المرجع نفسه،ص ١٤،ع١،سطر سطر ٣٤-٣٥ .

٣٤- المرجع نفسه،ص ١٤،ع٢،سطر ٤ .

٣٥- المرجع نفسه،ص ١٤،ع٢،سطر سطر ١٧-٢٠ .

٣٦- المرجع نفسه،ص ١٤،ع٢،سطر ٥ .

٣٧- المرجع نفسه،ص ١٤،ع٢،سطر ١٧.

٣٨- المرجع نفسه،ص ١٤،ع٢،سطر ٤ .

٣٩- إعادة قراءة التاريخ،د.قاسم عبده قاسم؛كتاب العربي ٧٨،اكتوبر ٢٠٠٩؛ ص ٧٦

٤٠- القلم الجديد؛ مرجع سابق ، ص ١٤،ع ٢ ، سطر ٢٠.

الحكاية في كتاب " نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة "

للقاضي التنوخي ت ٣٨٤هـ

علاء الدين زكي

يعد القاضي أبو علي المحسّن التنوخي علماً من أعلام الأدب العربي النثري في القرن الرابع للهجرة، ويعد كتابه "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" أحد أهم منجزاته العلمية والأدبية، بما تضمنه من أخبار ومرويات حكائية، تعكس صورة الحياة في المجتمع العباسي، السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ضمّنت هذه الدراسة تعريفا موجزا بالتنوخي؛ لما في ذلك من أثر يوضح ظروف تأليفه لكتاب "نشوار المحاضرة"، كما عرّفت بهذا الكتاب، والجهود التي بذلت في سبيل جمع الأجزاء الضائعة منه، ثم تحدثت عن الحكاية فيه، موضحا الفرق بين أن يكون "نشوار المحاضرة" كتاب تاريخ أو كتاب أدب، وعرضت لبنية الحكاية فيه من حيث: الاستهلال، والمقدمة، والسّرد، والنهاية التي تختم بها الحكاية، هذا من الناحية الشكلية، أما من الناحية الفنية فقد حددت بنية الحكاية من حيث: الزمان، والمكان، والشخصيات، والحدث، والحوار، والحبكة، وفي النهاية تحدثت عن أسلوب التنوخي في "نشوار المحاضرة" من حيث طبيعة التصنيف، ومن حيث اللغة والتركيب.

إن كتاب "نشوار المحاضرة" عبارة عن مجموعة من الحكايات التاريخية والشعبية والخرافية، مصوغة بقالب فني أدبي خاص، تتحد في بنائها العام، وتختلف في الموضوع الذي تطرقه، فإذا تبين ذلك، أستطيع القول بأن الكل يأخذ حكم الجزء، وأن قراءة حكاية واحدة كفيلة بأن تعطي صورة عن النسق الذي عليه الحكايات في هذا الكتاب، بأجزائه الثمانية.

أولاً: التعريف بالكاتب والكتاب

الكاتب هو أبو علي، المحسّن بن علي بن محمد التنوخي(١)، مولده سنة ٣٢٩هـ بالبصرة، في بيت فقه وعلم، فنشأ منذ طفولته محبا للدرس، وهو يحدثنا عن ذكرياته في الكتاب، وكان أول سماعه الحديث وهو في

أكاديمي وباحث من الأردن.

السابعة من عمره. وعندما شب تفقه، وشهد عند القاضي أحمد بن سيار، ثم لحق بالوزير المهلبي إلى بغداد، فقلد القضاء سنة ٣٤٩هـ.

استقر التنوخي ببغداد، وتنعم بالقرب من الوزير المهلبي، ووفر له هذا الاستقرار الاتصال بمجموعة من العلماء والأدباء والشعراء، كما سنجليه في الحديث عن بنية حكاياته فيما بعد. وقويت علاقة التنوخي بعضد الدولة، وكان لهذا أثر في تقدمه تقدماً عظيماً، وتقلده القضاء في عدة أماكن. حتى إذا زالت المودة بينهما صب عضد الدولة جام غضبه عليه، فعزله من جميع أعماله، وأصدر إليه أمره، بأن يظل في داره حبيساً لا يبارحها. ظل التنوخي على حاله هذه، حتى توفي عضد الدولة سنة ٣٧٢هـ، وبعد ذلك تفرغ التنوخي لإتمام مؤلفاته، ولم يتقلد عملاً من أعمال السلطان إلى أن توفي ببغداد سنة ٣٨٤هـ.

كان التنوخي معتزليا متعصبا للاعتزال، حنفي المذهب، معتقدا بالتنجيم. وله ديوان شعر– لم يصل إلينا– وأربعة مصنفات هي: "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" و "الفرج بعد الشدة" و "المستجاد من فعلات الأجواد" و "عنوان الحكمة والبيان".

والكتاب الذي نحن بصدده "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" الكلمة الأولى منه (النشوار) فارسية أصلها (نشخوا) ومعناها جرّة الحيوانات المجترّة، وقد فسر التنوخي سبب هذه التسمية، فقال: "النشوار: ما يظهر من كلام حسن. يقال: إن لفلان نشوارا حسنا أي كلاماً حسناً" والكلمة بكسر حرف النون منها (٢).

اشترط التنوخي أن لا يضمن كتابه شيئاً نقله من كتاب، ووضعه في أحد عشر مجلداً، كل مجلد له فاتحة بخطبة، وصنفه في عشرين سنة أولها سنة ٣٦٠هـ (٣)، وأتمه بعد تفرغه سنة ٣٧٢هـ وهي السنة ذاتها التي بدأ فيها بكتابة "الفرج بعد الشدة".

قدم التنوخي كتابه إلى القراء بقوله: هذه ألفاظ تلقّطتها من أفواه الرجال، وما دار بينهم في المجالس" (٤) وذكر عن سبب تأليفه الكتاب: "وهو أني اجتمعت قديما مع مشايخ فضلاء، علماء أدباء، قد عرفوا أحاديث المِلل، وأخبار الملوك والدول... فلما تطاولت السنون، ومات أكثر أولئك المشيخة الذين كانوا مادة هذا الفن..." (٥) قمت بتدوين هذه الأحاديث والأخبار والحكايات المروية خشية ضياعها، وانعدام الفوائد المرجوة منها بانعدام أصحابها.

وعلى الرغم من أهمية هذا الكتاب كما يصرح مؤلفه "من أن هذه الأخبار جنس لم يسبق إلى كتبه، وأنا إنما التقطتها من الأفواه دون الأوراق... لعل كثيراً مما فيها لا نظير له ولا شكل، وهو وحده جنس وأصل" (٦) إلا أنه لم يصل إلينا منه سوى أربعة أجزاء! هي: الأول والثاني والثالث والثامن، حيث اعتنى به د.س. مرجوليوث طباعة وترجمة ونشراً (٧). إلى أن قام عبود الشالجي بتحقيقه سنة ١٩٧١م، ثم جمع متممة هذه الأجزاء –من الرابع

حتى السابع- من مختلف المصادر التي نقلت أخباراً وحكايات عن التنوخي، على أن هذه الأجزاء هي الأجزاء المفقودة من "نشوار المحاضرة"(٨).

إن تحقيق عبود الشالجي لجدير بالتقدير، ولكنه لم يسلم من النقد، فهو لم يأت بأجزاء جديدة من الكتاب بناء على مخطوطات كانت غير معروفة(٩)، ثم إن الأعراف العلمية لا تاذن بإسناد شيء إلى غير صاحبه إلا عن بينة ودليل، ولا تتيح بأية حال جعل بعض الحكايات، أيا كانت صلتها بصاحبها، هي الكتاب المفقود الذي يعد هو على هذا النحو أو ذاك(١٠).

وتبقى لـ "نشوار المحاضرة" أهمية بالغة، تتمثل في كونه من أهم الكتب التي وصلت إلينا من مؤلفات القرن الرابع الهجري، وهو الذي يعكس صورة تفصيلية عن حياة أبناء المجتمع العباسي، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وقبل ذلك كله العلمية والأدبية.

ثانياً: "الحكاية" في كتاب" نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"

أول ما يحسن البدء به في هذا السياق الإجابة عن سؤال محوري هو: هل كتاب "نشوار المحاضرة" كتاب تاريخ أم كتاب أدب تضمن كل هذا الكم من المرويات الحكائية الأدبية؟ وللإجابة عن هذا السؤال، طوّفت في أجزاء الكتاب الثمانية، لأقول إن كتاب نشوار المحاضرة ليس كتاب تاريخ بالمفهوم العلمي لكتب التاريخ، فما ورد فيه من مادة تاريخية ليس إلا قصصاً إخبارياً، بمعنى الإشارة إلى هذا الحدث أو ذاك عبر الخبر أو الحكاية.

ومنهج التنوخي في كتابه هذا لا يقوم على أساس إيراد أخبار حول أحداث بعينها، ولا على أساس ذكر الأحداث التاريخية الكبرى، أو القضايا المهمة ذات التأثير الخطير على الدولة الإسلامية آنذاك -كما نرى في كتب التاريخ- وهو لم يعمد إلى تحليل تلك الأحداث، وإنما يكتفي بذكر شخصيات بعينها في مواقف بعينها، ويسلط الضوء عليها، بعيداً عما كان لها من تأثير في الأحداث الخطيرة التي شهدتها في زمانها.

وعلى هذا يمكن أن يكون "نشوار المحاضرة" كتاب تاريخ، لمن كان له علم بالأحداث التاريخية، التي ورد لها ذكر أو إشارة في مروياته، ويمكن أن يكون كتاب أدب لمن ينشد القصة والحكاية والمعالجة الدرامية، لتلك المرويات التي يسوقها التنوخي في هذا الكتاب(١١).

وتتضح طريقة التنوخي في تأليفه هذا الكتاب بصورة أفضل عبر قوله: "فأوردت ما كتبته مما كان في حفظي سالفاً، مختلطا بما سمعته آنفاً، من غير أن أجعله أبواباً مبوبة، ولا أصنفه أنواعاً مرتبة"(١٢) فهو إذن يسلك مسلك الاستطراد، فينتقل بالقارئ من حديث إلى حديث، بلا ترتيب ولا تبويب، وهذا المنهج له قيمته في تشويق القارئ، ونقله من حال إلى حال، بين الجد والهزل، والحلو والمر، والقديم والطريف(١٣).

إن نص التنوخي سابق الذكر يكشف عن أمرين في غاية الأهمية، الأول أنه يفسر مقصد التنوخي من كتابه "المذاكرة" وتعني المسامرة، وما تتطلبه من تسلية وترويح عن النفس، وهو ما تمثله الحكايات خير تمثيل، لأنها لا تستدعي التبويب والترتيب، وحين نطالع هذه الحكايات والأخبار، نشعر كأننا حاضرون في المجلس، الذي تدور فيه الأحاديث يتجاذبها على مهل أهل المعرفة من البغداديين في القرن العاشر -الرابع الهجري- المجتمعين طلبا لجمام الروح وراحة النفس، عقب هموم النهار ومتاعب العمل(١٤).

والأمر الثاني: أن القارئ لهذا الكتاب، لا يتعامل مع حكايات ذات شخصيات معينة تعالج موضوعات معينة، مما يعسّر مهمة الباحث؛ إذ يلزمه تتبع الحكايات عن الشخصية الواحدة أو الموضوع الواحد، في صفحات متناثرة بين طيات الكتاب.

غير أنه من الممكن تقسيم المرويات الحكائية في "نشوار المحاضرة" إلى قسمين:

مرويات وثائقية: أي حكايات إخبارية، من قبيل الأدب الوثائقي التسجيلي، ذي المسحة التاريخية، وهذه المرويات تؤلف الجزء الأكبر من الكتاب.

مرويات موضوعة للتسلية: يقع جزء منها فيما يمكن تسميته بالموروث الشعبي، وينضوي تحته الحكاية الخرافية والشعبية، والمنامات، وأخبار حيل اللصوص... إلخ(١٥).

ثالثاً: البناء الشكلي للحكاية في كتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"

عمد محقق "نشوار المحاضرة" إلى وضع عنوان لكل حكاية، استنتاجاً من مضمونها، وإيعازاً إلى أحد أبطالها، مثال ذلك: "درة الصوفي يتحدث عن المورثين"(١٦)، "امرأة بغدادية تتظرف فتحرف القرآن"(١٧)، "شيخ من الكتاب ينصح أبا الحسين بن عياش"(١٨). ثم يورد الحكاية كما رواها التنوخي، ومن هنا تبدأ أجزاء البناء الشكلي للحكاية في هذا الكتاب(١٩).

الاستهلال:

وهو استهلال إسنادي متسلسل غير منقطع، مثال ذلك: "حدثني أبو الحسن بن الأزرق قال: حدثني أبو محمد بن درستويه النحوي، قال: حدثني الزجاج قال:..."(٢٠)، ويلحظ أن هذا الاتصال في السند مقتصر على الحكايات التاريخية، وهدفه أن يضفي على الحكاية شيئاً من الحقيقة والواقعية، ولذا يحيل على إفادات شهود جديرين بالثقة، بالإضافة لما يعكسه من أسماء للوزراء والقوّاد والقضاة الذين يجالسهم القاضي التنوخي، بحكم مهنته ومنزلته عندهم.

لكن التنوخي لا يحرص على الإسناد أصلاً، فضلاً عن الاتصال فيه، إذا كانت الحكاية خرافية شعبية، مثال ذلك إيراده حكاية خرافية تتحدث عن قرد ينهى صاحبه الخمّار عن الغش في بيع الخمر، إذ يكتفي بالقول: "روي

عن وهب بن منبه....“ (٢١) ثم يورد تلك الحكاية، ولعل ذلك يعد مؤشراً على ترفعه عن ذكر هؤلاء الرواة، أو على عدم تصديقه لهذه الحكايات.

المقدمة:

وهي تتكون من عدة جمل أو من جملة واحدة، وتتضمن سبب سرد الحكاية، أو إطراء التنوخي على الشخصية الي تدور حولها الحكاية، مثال ذلك: ”جرى بيني وبين أبي الحسن الكاتب الأهوازي، وهذا الرجل من معقلي الناس وفضلائهم، عقلاً ونبلاً، وبراعة في صناعته...“ (٢٢).

سرد الحكاية تدليلاً على ما ورد في المقدمة:

مثال ذلك: ”جرى الحديث يوما بحضرة أبي، في البخل والبخلاء، واختصاص الملوك بذلك، وكان أبو الحسن مطهر بن إسحاق بن يوسف الأهوازي حاضراً، فقال:...“ (٢٣) ثم يورد حكاية موضوعها البخل.

النهاية:

وهي لا تسير على نسق محدد في الكتاب، وهي إما أن تكون تعليقاً من المؤلف، أو تعليقاً من الراوي، وهذا التعليق إما أن يكون جملة تعجبية أو استفهامية، أو أن تكون مجرد قفلة للحكاية على شكل جواب مسكت أو حكمة أو دعاء أو بيت شعر... إلخ، مثال ذلك: ”والحمد لله على حسن التوفيق“ (٢٤) ”فلما كان بعد ثلاثة أيام حللته، وقد عوفيت“ (٢٥) ”وهو حسبنا ونعم الوكيل“ (٢٦).

ولكل حكاية عند التنوخي في ”نشوار المحاضرة“ نهاية، والنهاية مترتبة على بداية الحكاية، وهي تتكشف شيئاً فشيئاً، وهذا نوع من التشويق الذي يدفع القارئ إلى كشف المبهم في الحكاية، عبر قراءتها حتى النهاية.

رابعاً: البناء الفني للحكاية في كتاب ”نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة“

الزمان:

وهو القرنان الثالث والرابع للهجرة، مما سمعه من الرواة في سند الحكاية ولم يعايشه بنفسه، مثل أن يكون قبل مولده، و مما رواه وقد عايشه مع أحد الخلفاء أو الوزراء أو القضاة، وهذا هو الزمن العام الغالب على الحكايات في هذا الكتاب. أما خصوصية كل حكاية، فمنها ما يكون مؤرخاً بتاريخ محدد كحكاية بشر بن هارون الكاتب، إذ يشكو من رئيسين صرف أحدهما بالآخر وفيها يؤرخ: شعبان سنة ٣٥٩هـ (٢٧)، ومنها ما يحدد بزمن خليفة معين أو وزير من الوزراء، ونجد هذا في كثير من الحكايات، كحكاية قتل الخليفة المعتضد وزيره إسماعيل بن بلبل(٢٨). وبهذا التحديد يعطي حكايته مصداقية أكبر أو تخييلاً أكبر!

المكان:

يتمثل الإطار العام للحكايات في مدينة بغداد (دار السلام)، وهي التي ارتحل إليها التنوخي، وفيها دون كتاب ”نشوار المحاضرة“، وفيها استقر إلى أن مات، وفي داخل بغداد يتحدد المكان أكثر فأكثر، وفق كل حكاية.

هناك حكايات حدثت في دور الخلفاء والوزراء وقصورهم، الذين هم وثيقو الصلة بالتنوخي بحكم وظيفته، كحكاية المعتضد وهو يلاعب ابن حمدون بالنرد (٢٩) وهناك حكايات حدثت في الجامع أو الخان أو بالقرب من نهر دجلة... إلخ. ولكل ذلك دلالته الحضارية والثقافية.

الشخصيات:

شمل التنوخي في حكاياته جل شخصيات المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري، الخواص منهم كرجال الدولة وعلى رأسهم الخليفة، ومن يمثلون الطبقة الوسطى – والتنوخي أحدهم – كالعلماء والأدباء والفقهاء والقضاة، ومن يمثلون العامة وهم جماهير الشعب من خدم وجند وجوارٍ وباعة ولصوص (٣٠).

ومن الأمثلة على شخصيات الحكايات ممن تكرر ذكرهم في عدد من الحكايات لا تقل عن خمس:

من الخلفاء: المعتضد والقاهر والمقتدر وأمه والراضي.

من الأمراء: سيف الدولة الحمداني ومعز الدولة وعضد الدولة.

من الوزراء: عبيد الله بن سليمان والقاسم بن عبيد الله وعلي بن عيسى.

من القضاة: أبو عمر القاضي وأبو حازم القاضي.

من الشعراء: الببغاء و أبو فراس والصروي.

من التجار: أبو عبد الله بن الجصاص (٣١).

إن الشخصيات التاريخية في حكايات التنوخي هي شخصيات أدبية، تتصرف وتتحدث لدى تعاملها بهذا الشكل أو ذاك مع الآخرين، كاشفة عن خليقتها وسجاياها، ومبدية شتى الانفعالات (٣٢).

هؤلاء وغيرهم أبطال حكايات التنوخي، وهو مهتم بهم، فلا تفلت نفسية واحد منهم من عنايته، وهو يبدي دوماً الاهتمام بمعرفة دواعي تصرفاتهم، والدوافع إلى أفعال كل واحد منهم (٣٣).

والحكم على هذه الشخصيات من حيث إنها أساسية أو ثانوية، ثابتة أو متطورة، يختلف من حكاية إلى أخرى، أو حسب النظر إلى شخصية البطل عبر مجموع الحكايات الواردة عنه، فعلى سبيل المثال شخصية المقتدر في حكايات الفساد المسوقة عنه (٣٤) أساسية ثابتة على خلق الإسراف والتبذير، مذ كان طفلاً صغيراً إلى أن أصبح خليفة حاكماً.

الحدث:

أحداث الحكايات متنوعة تنوع الموضوع الذي تتحدث عنه، ولعل الموضوع الذي يشغل المحل المركزي، ومركز الصدارة في حكايات التنوخي، هو تقلبات القدر (٣٥) وما يتبع ذلك من صراع على الوزارة، ووشايات ومؤامرات ومصادرات وتعذيب وقتل. ومن أساليب السرد الحكائي في "نشوار المحاضرة":

التسلسل أو التنضيد: هو نسق الربط بين مجموعة أخبار –حكايات– متتابعة على الرغم من استقلال

كل خبر عن الآخر، بوساطة شخصية مشتركة، أو ثيمة مشتركة(٣٦)، مثال ذلك أخبار ابن الجصاص التاجر(٣٧)، إذ يبدأ الحدث بسيطاً، مجرد خبر مصادرة أموال ابن الجصاص، ثم يتعقد شيئاً فشيئاً، أسف ابن الجصاص وحزنه على فقد ماله، حتى أنه كاد يفقد عقله، ثم ينتهي بسيطاً، في التسرية عنه بما بقي معه من مال، وهو مبلغ مليون دينار!

التعاقب السببي: ويعني أن علاقة سببية تستدعي تقديم خبر على آخر(٣٨)، مثال ذلك الحكايات عن إسراف المقتدر ووالدته وإسراف الراضي(٣٩)، إن أول الأحداث هنا تنبؤ الخليفة المعتضد بضياع الدولة على يد ولده المقتدر، عبر إسرافه وتبذيره، ثم تتابع الأحداث مؤكدة تنبؤ المعتضد، إلى أن تختم وينتهي تطورها بختم الراضي الخلفاء من بني العباس في عدة أمور، وذلك كله يوحي بتحقق نبوءة المعتضد، التي أشار فيها إلى زوال الملك عن بني العباس.

الحوار:

صاغ التنوخي معظم حكاياته بأسلوب الحوار بين شخصيات الحكايات، فجعلها بنفسها تعبر عن نفسها، وهي بذلك تأذن بالتعرف عليها من مختلف النواحي، فالحوار هنا يكشف عن ثقافة المتكلمين، كأن يكونوا علماء أدباء، أو قضاة، أو شعراء، أو من العامة والسوقة الجاهلين؛ إذ يعبر كل منهم بألفاظ تنم عليه، وتكشف عن أبعاد شخصيته.

الحبكة:

وهو ما تفتقر إليه الحكايات في "نشوار المحاضرة"، إلا أن شيئا يشبه الحبكة يلمس في هذه المرويات، وهو الحكائية التي تعتمد أساساً على الحوادث المرتبة زمنياً، وعلى وجود راوٍ، ومروي، ومروي له، ولها بداية ووسط ونهاية تنتهي إليها(٤٠) ولعل هذا متوافر في معظم المرويات الحكائية في هذا الكتاب، ويمثل إحدى صور صوغ الحبكة فيه.

خامسا: أسلوب التنوخي في كتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"

أولاً: من حيث طبيعة التصنيف:

يصرح التنوخي بعدم التبويب والترتيب في تصنيفه للكتاب، ويعد هذا خروجا عما اعتاده الكتاب في عصره من التقسيم والتبويب. وعمد إلى الاستطراد –وهو سمة كتاب عصره– من حكاية إلى حكاية دون رابط بينها، وقصد من ذلك تسلية القارئ والترويح عن نفسه. وهو يستطرد في الحكاية الواحدة إذ تمتد إلى عدة صفحات في بعض الأحيان(٤١)، وتقتصر على عدة أسطر في أحيان أخرى(٤٢).

تناولت حكاياته مختلف طبقات المجتمع العباسي، وعرضت لتقلبات القدر وتأثيرها على الناس، وعلى الرغم من أن عصر التنوخي عصر العلوم المتعددة، إلا أنه لم يتعرض لأفكار فلسفية أو منطقية، ولم يعنَ بالجدل والمجادلات، فقد آثر السهولة والوضوح مع بقاء الرصانة والجزالة في حكاياته.

وعرضت حكاياته لاعتقادات الشعب بأقوال الصوفية(٤٣)، والمنامات، والنجوم، وتعبيرات المنجمين(٤٤)، والأمثلة الشعبية(٤٥)، وهو في ذلك يعطي الوصف حقه دون مبالغة أو تهويل.

ثانياً: من حيث اللغة والتركيب.

تتسم حكايات التنوخي بالواقعية، ودليل ذلك ذكر السند في مستهلها، ومن ثم ابتعادها عن الكنايات والتشبيهات والاستعارات، حتى أنه يذكر كلمات تخرج عن نطاق الذوق والحياء.

لغة التنوخي فصيحة سليمة، تتحقق فيها سمة التطور اللغوي، كما أنها تعتبر نموذجاً للغة العامية التي تعنى بالحوار والتخاطب، وتتضمن مفردات غير عربية كالفارسية، مثل: الروزنة وتعني الكوة، والسكباج وتعني مرق يصنع من اللحم والخل ومواد أخرى، والشاكري وهو الأجير أو المستخدم(٤٦).

وقد استجابت اللغة للتنوخي، وطاوعه البيان، فكتابه مليء بالتعابير الجميلة، وأي جمال فاته في قوله: "ونعوذ بالله من الإدبار، وتغير النعم، وإيحاشها بقلة الشكر" وللقارئ أن يتأمل كيف تستوحش النعم بقلة الشكر!

وعند التنوخي ألفاظ متخيرة قل استخدامها اليوم، مع أنها دقيقة الدلالة على معانيها، من ذلك قوله على لسان التاجر ابن الجصاص: "قمت البارحة في الظلمة إلى الخلاء، فما زلت أتلحظ المقعدة حتى وقعت عليها" فإن كلمة "أتلحظ "أدق من كلمة" أتلمس" التي كثر استعماها اليوم.

وعند التنوخي مرونة في التعبير، وذلك أهم ما يتحلى به صائغ الكلام، وانظر قوله: "فباكرت إسماعيل، فحين رآني قال: هذا وجه غير الوجه الأمسي" يريد هذا وجه غير وجه الأمس، والنسبة إلى الأمس قليلة في الكلام، مع أنها أدل عى معناها من الإضافة، وأصرح في الأداء(٤٧).

ختاماً: يشير التنوخي في مقدمة كتابه إلى أنه لو لم يكن لهذا الكتاب فضل، سوى أنه أفضل من أن يظل الورق أبيض –دون أي علم– لكفاه ذلك، وأنا بدوري أقول: لو لم يكن لهذا الكتاب فضل سوى التعريف بتقلبات القدر، ودولة الأيام، بما يخفف هم المهمومين، وينفس الكرب عن المحزونين، ويدعو إلى الاعتبار بمصائر الآخرين، والرضا بما قسم الله لنا في هذه الدنيا، انتظاراً للعدل المطلق في الدار الآخرة... لو لم يكن له غير ذلك لكفاه، ولو في حكاية واحدة، من بين المئات من الحكايات التي تتناثر بين طيات هذا الكتاب، بأجزائه الثمانية.

الهوامش:

(١) انظر ترجمته في: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مطبوعات دار المأمون، مصر، د.ت، ج١٧، ص ٩٢-١١٦. بدري محمد فهمي، القاضي التنوخي وكتاب النشوار، ١٩٦٦م، ص ٧-٢٦. التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ت: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م، مقدمة المحقق، ج ١، ص ١٧ – ٣٢.

(٢) التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ج١، حاشية ص ١٠.

(٣) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج١٧ ، ص ٩٢.

(٤) التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ج١، ص١.

(٥) نفسه، ج١، ص ٨.

(٦) نفسه، ج١، ص ١٣.

(٧) بدري محمد فهمي، القاضي التنوخي وكتاب النشوار، ص ٤٣.

(٨) انظر: التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، مقدمة المحقق، ج١، ص ٨-١٠.

(٩) انظر: شكري فيصل، رحلة كتاب نشوار المحاضرة خلال نصف قرن ويزيد، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٧٣م، مج٤٨، ج٢، ص ٢٨٥.

(١٠) نفسه، ص ٢٩٧.

(١١) انظر: د. مي يوسف، بحث بعنوان: نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة للقاضي التنوخي، مجلة أبحاث اليرموك، ١٩٩٩م، مج١٧، ع٢، ص ١١.

(١٢) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ١٢.

(١٣) انظر: د. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة التجارية، مصر، ط٢، ج١، ص ٣٢٣.

(١٤) فلشتينسكي، بحث بعنوان: "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة " للتنوخي كنموذج للحكاية العربية في القرون الوسطى، ضمن كتاب: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، تر: محمد الطيار، دار رادوغا، ١٩٨٦م، ص ٥٠.

(١٥) د. مي يوسف، بحث بعنوان: نشوار المحاضرة، ص١٨.

(١٦) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ١٩١.

(١٧) نفسه، ج١، ص ١٩٥.

(١٨) نفسه، ج١، ص ٢٤٩.

(١٩) انظر: د. مي يوسف، بحث بعنوان: نشوار المحاضرة، ص٢٥.

(٢٠) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ٢٧٤.

(٢١) نفسه، ج١، ص ٢٠١.

(٢٢) نفسه، ج٢ ، ص ٢٥٢.

(٢٣) نفسه، ج٢، ص ٣٣٣.

(٢٤) نفسه، ج١، ص ٦٢.

(٢٥) نفسه، ج٢، ص٩٤.

(٢٦) نفسه، ج٢، ص ٢٦٣.

(٢٧) نفسه، ج١، ص٩٤.

(٢٨) نفسه، ج١، ص ١٥١.

(٢٩) نفسه، ج١، ص ٢٦٦.

(٣٠) انظر: بدري محمد فهمي، القاضي التنوخي وكتاب النشوار، ص ٦٧-٦٩.

(٣١) انظر: د. مي يوسف، بحث بعنوان: نشوار المحاضرة، ص ٢٩. (وهذه الأمثلة تتحدد في الأجزاء الأول والثاني والثالث والثامن من "نشوار المحاضرة")

(٣٢) انظر: فلشتينسكي، بحث بعنوان: "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"، ص ٦٣.

(٣٣) نفسه، ص ٥٥.

(٣٤) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ٢٨٧-٢٩٥.

(٣٥) فلشتينسكي، بحث بعنوان: "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"، ص ٥٧.

(٣٦) انظر: خولة خليل حسين، الخبر عند المحسن التنوخي بين القص والتأريخ، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة اليرموك، ٢٠٠٠م، ص ٤٩.

(٣٧) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ٢٥-٣٧.

(٣٨) خولة خليل حسين، الخبر عند المحسن التنوخي، ص ٦٠.

(٣٩) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ٢٨٧-٣٠٠.

(٤٠) انظر: د. مي يوسف، بحث بعنوان: نشوار المحاضرة، ص ٢٧.

(٤١) التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ص ٧٨.

(٤٢) نفسه، ج١، ص ١٥٢.

(٤٣) نفسه، ج٢، ص ١٤٤.

(٤٤) نفسه، ج٢، ص ٣٢٩-٣٣٠.

(٤٥) نفسه، ج٢، ص ٢٢٣.

(٤٦) للمزيد عن لغة التنوخي في "نشوار المحاضرة" انظر: سلوى عبد الفتاح درويش، المحسن بن علي التنوخي: حياته ودراسة تحليلية لآثاره، رسالة ماجستير، مخطوطة، الجامعة الأردنية، ١٩٩٤م، ص ١٥٢.

(٤٧) د. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص ٣٢٦.

قراءة في كتاب
الفلسفة مدرسة للحرية

د. خديجة العزيزي



أدركت دول كثيرة أن التفلسف ممارسة لمبدأ حرية التفكير والتعبير، الذي نصت عليه مبادئ حقوق الإنسان، وأن تدريس الفلسفة يؤثر إيجابياً على شخصية المتعلمين، فالفلسفة بوصفها منهجاً وأسلوب تربية تنمي قدرتهم على بناء المفاهيم، وعلى التفكير النقدي، وعلى المقاربة والمساءلة، وإصدار الأحكام المدعمة بالحجج، وتشكل حصناً منيعاً يقيهم من العنف والتطرف والظلامية، ولذلك حرصت اليونسكو في سعيها لوضع السياسات التعليمية التي يتعين إتباعها في صلب الأجندة الدولية، وانسجاماً مع رسالتها الموجهة لخدمة تضامن الإنسانية الفكري، والأخلاقي أن تبوأ الفلسفة مكاناً هاماً بين العلوم والمعارف التي تبنت تنميتها، وتطوير أساليب تدريسها، واقترحت استراتيجيات تقوم على ثلاثة محاور وهي: ١- الفلسفة في مواجهة المشاكل العالمية. ٢- تشجيع الفكر النقدي والفكر المستقل. ٣- تنمية الفكر والبحث الفلسفيين.

قامت اليونسكو بدراسات حول تدريس الفلسفة منذ أكثر من نصف قرن، آخرها دراسة تمت عبر الإنترنت شملت ٥٦ دولة من دول العالم، انكبت حول تدريس الفلسفة في التعليم الابتدائي والثانوي والجامعي وعلى استكشاف

باحثة من الأردن.

ممارستها داخل المدينة والكشف عن أفضل الممارسات الموجودة في مجال تدريسها، وأجاب على استبيان الدراسة ٣٦٩ شخصاً من المسئولين عن برامج الفلسفة في وزارات التربية الوطنية في تلك الدول، ومن الأكاديميين العاملين في شعب الفلسفة في مختلف الجامعات والمعاهد وكراسي اليونسكو، وكانت الأجوبة غنية بالمعلومات وحملت شهادات وتقارير واقتراحات في غاية الأهمية. وقد أنجزت الدراسة عام ٢٠٠٩ ونشرت في كتاب يتلخص جوهره في عنوانه " الفلسفة مدرسة للحرية".

يتضمن الكتاب خمسة فصول، يحتوي كل فصل على عدة موضوعات، تتمحور الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب، حول تعليم التفلسف وأحوال تدريس الفلسفة في المستوى الأولي (الابتدائي)، ومستوى التعليم الثانوي، ومستوى التعليم الجامعي في مختلف البلاد موضع الدراسة، ويمثل الفصل الرابع محاولة لاكتشاف الفلسفة بطريقة مغايرة ويعرض الممارسات غير الرسمية للفلسفة على مستوى العالم، ويتضمن عدة اقتراحات للاستفادة من الفلسفة وتعلم التفلسف. ويحتوي الفصل الأخير على أدوات البحث (الاستمارة) والتنظيم المنهجي للبحث ونتائج الدراسة. ونظراً لأن الكتاب ليس مجرد وصف لما يتحقق حالياً في مجال تدريس الفلسفة وما يغيب تحقيقه وإنما هو كتاب غني بوجهات النظر والمعلومات والاقتراحات والتوصيات، التي تفيد كل مهتم بالفلسفة، سوف أكتفي بقراءتي للكتاب بتسليط ضوء على أبرز ما جاء فيه من مادة تستحق التأمل، ويمكن أن يستفاد منها في تفعيل دور الفلسفة، وتطوير تدريسها، وتوسيع مجالات توظيفها.

تدريس الفلسفة في مستوى التعليم الابتدائي:

يمثل مبدأ الفلسفة من أجل الأطفال تجديدا في تاريخ تدريس الفلسفة لفلاسفة انخرطوا في تجربتها لمدة ٢٥ سنة، وكان ماثيو ليبمان من الولايات المتحدة، أول من طالب بفلسفة من أجل الأطفال في السبعينات من القرن العشرين، وطور منهجاً يقوم تربوياً على طرق التدريس الفعالة عند ديوي، وعلى سيكولوجيا النمو عند بياجيه، وعلى الكوجيتو الديكارتي، ووضع سبع روايات تراعي القضايا الفلسفية الكبرى، إضافة إلى كتاب للمعلم يقوي مكتسبات النقاش، ويدعم خطوات التلاميذ والمدرسين. اختلف الفلاسفة حول تعليم الفلسفة للعقول الغضة فمنهم من يعتقد مثل الفيلسوف كارل باسبرز أن كل طفل فيلسوف على نحو عفوي، ومنهم من يتفق مع ديكارت بأن التفلسف هو خروج من الطفولة، أما علماء النفس فقد رأى بعضهم أن تعلم الفلسفة كسر لبراءة الأطفال، بينما أكد آخرون قابلية الأطفال للتربية الفلسفية بأبعادها المختلفة، ويعتقد الخبراء في اليونسكو أن تدريس الفلسفة للأطفال مستحب أخلاقياً، ومؤسس سياسياً على الحق في التفلسف، وعلى مبادئ حقوق الطفل المتبناة عام ١٩٨٩، والتي تمنحه حرية التفكير وحق التعبير عن رأيه، ولذلك شددوا على تدريس الفلسفة للأطفال من خلال دمجها بمواد تعليمية وتقديم مبادئها بلغة بسيطة وسهلة المنال.

يضع المهتمون بالفلسفة من أجل الطفل ثقتهم في إمكانيات الأطفال التأملية، ويعتقدون أن الطفل ذات وينبغي أن تتوجه الفلسفة إليه وأن تتحول إلى نشاط

قابل للامتلاك من قبله، ويرون أن الهدف الأساسي من تدريس الفلسفة للأطفال، هو تنشيط النمو الذهني والأخلاقي لديهم، وتدريبهم على الحوار والنقد وتكوين المفاهيم، إضافة إلى أهداف أخرى كتحسين القراءة والكتابة، والصداقة، والصراحة، والسلوك الديمقراطي، وأن تحقيق هذه الأهداف يتوقف على منهج يهتم بالمتعلم وطرق التعلم لديه، وعلى معلم تكمن كفاءته بالعناية بأخلاق تواصلية، وبمطلب فكري دقيق، ويقترحون على المعلم أن يهتم بالأطفال الأقل حظاً، في التعبير عن ذاتهم، وأن يعنى بثقافة التساؤل لدى الأطفال وليس بثقافة الجواب، وأن لا يكون دوغماتياً أو نسبيا متطرفاً، وأن يكن متواضعا فيما يخص الحقيقة، بحيث لا يوقف نقاش الأطفال ويترك الإجابات مفتوحة، حتى يتم البحث عنها جماعياً، وإذا اقتضى الأمر تدخله فينبغي أن لا يشعرهم بأن رأيه وسيلة للضغط على تفكيرهم.

حدد أنصار تعليم الفلسفة للأطفال عدة رهانات للقيم، التي ينبغي أن تؤسس لدى الأطفال وهي:

١- تنمية التأمل لدى الطفل وتنمية حسه النقدي وقدرته على التفكير اعتماداً على ذاته التي تكتسب بالتدرب على المنهج العلمي، وعلى الدقة، وإقامة الدليل.

٢- التربية على مواطنة صالحة، وتكتسب عن طريق الحوار الديمقراطي، وتنمية الفكر النقدي، والتعبير عن الآراء الشخصية.

٣- مساعدة الطفل على تنمية اعتزازه بذاته، والدخول في دائرة الإنسانية، وذلك عن طريق تدريبه على الجرأة في الكلام، والمخاطرة بآرائه، وإشعاره بأنه يستمع إليه، وتدريبه على احترام الاختلاف المعرفي، وعلى تجربة الخلاف، والنزاع الاجتماعي الذي لا يتحول إلى خصام عاطفي.

٤- تنمية القدرات اللغوية على مستوى الخطاب الشفوي من خلال التفاعلات الاجتماعية والثقافية الكلامية، فاللغة أداة التفكير والاشتغال عليها يساعد على دقة الفكر.

٥- تنمية الحكم والتمييز الأخلاقي المؤسس على التفكير العقلاني لدى الأطفال، وجعل تفكيرهم يتفتح على علاقاتهم مع العالم ومع الغير ومع ذاتهم.

لاحظ القائمون على دراسة أوضاع الفلسفة في العالم، أن الدول التي تشجع أو تدرج الفلسفة في برامج التدريس للمرحلة الابتدائية، هي: فرنسا واسبانيا والنرويج وألمانيا والولايات المتحدة وكندا والجمهورية التشيكية والمملكة المتحدة والبرازيل وتشيلي والمكسيك والبيرو وفنزويلا وأورغواي واليابان، وأن هنالك شبه غياب للفلسفة عن هذه البرامج في إفريقيا، وفراغ تام في العام العربي.

تدريس الفلسفة في مستوى التعليم الثانوي:

الطالب في هذه المرحلة مراهق يباغت بتحولات جسده وصوته وجنسانيته، ويرى تيقظ تفكيره التأملي منغرساً في حساسيته وفي خياله، ويكون لديه الكثير من الأسئلة

الضمنية والصريحة المفعمة بالعاطفة، وعلاقته مع ذاته، ومع الغير، ومع العالم، إشكالية ترافقها الدهشة والخوف والتلذذ والألم، فهو يعارض كي يثبت ذاته، والسؤال الذي يطرح نفسه؛ كيف يجعل المعلم المربي هذا الطالب، الذي يشك في ذاته إنساناً يتساءل بطريقة عقلانية و يتعلم التفلسف؟

إن الإجابة على هذا السؤال تكمن في أهم أهداف تدريس الفلسفة في هذه المرحلة، وهي التركيز على التعليم ألإقناعي، لأن القدرة على التمرد، والنقد هما عنصران جوهريان في تكوين المراهق الفكري، وعلى إنماء ملكات الطالب الذهنية والمنطقية، من خلال تمارين وأعمال تطبيقيه، وعلى تنمية حسه النقدي، وتعليمه التسامح، واحترام تعددية التفكير، وجعله قادرا على التبرير ومعرفة المعايير وتحديدها، والتعرف على علاقة الفلسفة بالتقاليد الثقافية المحلية وبالتعليم الجامعي.

والواقع أن تدريس الفلسفة للمرحلة الثانوية يواجه عقبات ومشكلات متعددة، في مختلف دول العالم، ومن أبرز هذه المشكلات تدريسها من قبل مدرسين غير مؤهلين فلسفياً، وصعوبة إقناع الطلاب بأهمية دراسة الفلسفة، وضعف إقبالهم على كتبها، وتركيز كثير من مدرسيها على الجانب التاريخي بحجة تعزيز الهوية الثقافية، وتخليهم عن الجانب الابستمولوجي، ولوحظ في بعض البلدان، أن الفلسفة لا تبرز مستقلة عن المواد الأخرى: كالتربية الوطنية أو الدينية أو البيئية، أو يتم إضفاء صفة الفلسفة على أشكال من التعليم ذات علاقة بالمذاهب السياسية والعقائدية ولا تمت للفلسفة بصلة، ولنفادي هذه المشكلات اقترح المهتمون بالفلسفة تخصيص معاهد، من أجل تكوين أساتذة ذوي كفاءة فلسفية، وخلق نوع من التداخل بين تدريس الفلسفة، وتخصصات يقبل على دراستها الطلاب: كالفيزياء والرياضيات والأحياء والموسيقى والفنون البصرية، ولرفع مستوى تدريس الفلسفة، اقترح بعض المربين التركيز على مناقشة نصوص فلسفية منتمية إلى مختلف العصور، انطلاقاً من إشكاليات ترتبط بالقضايا المتعلقة بالإنسان والمفاهيم الفلسفية والتاريخية، دون الابتعاد عن مصالح الطلبة الحقيقية.

كشفت دراسة اليونسكو لأوضاع الفلسفة أن أنظمة تدريس الفلسفة للمرحلة الثانوية تختلف عن بعضها البعض باختلاف الدول، ففي الولايات المتحدة تدرس الفلسفة في المدارس المتميزة، وفي اليابان يدرس جميع التلاميذ مابين سن ١٢-١٥ الفلسفة كتربية أخلاقية، ويدرسها طلاب المرحلة الثانوية كتربية على المواطنة، وفي الهند تدرس الفلسفة كتربية أخلاقية وبيئية، وفي جزيرة مورس تدرس الهندوسية عوضاً عن الفلسفة بغية الحفاظ على تقاليد الأجداد، وفي فنزويلا تدرس الفلسفة الفنزويلية بطريقة أقرب إلى علم النفس، وفي العالم العربي توجد دولتين فقط منحتا تدريس الفلسفة للمرحلة الثانوية مكانة كبيرة، وهما: المغرب التي يتضمن برنامج الفلسفة فيها قضايا متنوعة، ومفاهيم ونصوص فلسفية، وفكر عربي وإسلامي، وتونس التي توظف الفلسفة لبناء المواقف النقدية ومناهضة الوثوقية، وقد كشفت الدراسة أيضا عن

خمسة نماذج لتدريس الفلسفة في الفضاء الأوروبي، وهي: ١- النموذج ألوثوقي الإيديولوجي، وفيه يتم تدريس فلسفة الدولة. ٢- النموذج التاريخي التراثي الذي يعنى بكبار الفلاسفة. ٣- النموذج المؤشكل حيث تدرس الفلسفة، بدءاً من طرح إشكاليات، ومحاولة صياغتها، وحلها بطريقة منهجية. ٤- النموذج الديمقراطي الحواري. ٥- النموذج العملي الأخلاقي.

تدريس الفلسفة في التعليم العالي:

يعد إنتاج الفلسفة، بصورة أبحاث ومفاهيم ومقولات ومعايير لإثبات الحجج، الهدف الأساسي لدراسة الفلسفة في مرحلة التعليم العالي، فالتدريس لا ينفصل عن البحث، و قد كشفت دراسة اليونسكو أن أهم العوامل التي تساعد على إنتاج الفلسفة، حضورها في المستوى المدرسي، والحرية الأكاديمية، والتربية الفلسفية التي تغذى بنقاش جاد يواكب المشاكل المتجددة، ويعلم التلاميذ كيف يواجهونها بطرق نظرية متنوعة، شرط أن لا تتحول هذه التربية إلى مجموعة من الوصايا الأخلاقية وحفظ المفاهيم التاريخية.

والواقع أن الفلسفة تحضر في المرحلة الجامعية في معظم الدول التي كانت موضع دراسة وتحضر في بعض معاهد الولايات المتحدة وفرنسا وكندا، كمرحلة وسطى بين التعليم المدرسي والتعليم الجامعي الأم، الذي يوسع جمهور دارسيها، وقد ظهر مجال جديد للفلسفة في الولايات المتحدة، وهو الفلسفة النسائية، وتشهد الفلسفة حضوراً في جامعات الدول العربية باستثناء السعودية، التي تغيب الفلسفة عن كل مستويات التعليم فيها، وتقع العلاقة بين الفلسفة والدين في صميم السياسات الأكاديمية في معظم الجامعات العربية، بينما ترغب جامعات تونس والمغرب على انفتاح درس الفلسفة على كل العالم، والمشاركة في الرؤية الفلسفية المعاصرة، ومن الملاحظ أنه إذا تحصنت الفلسفة داخل شعبها الخاصة ضعفت، وأصبح مآلها فقدان اتصالها بالمجتمع، لذلك تأخذ بعض الجامعات بالاعتبار انفتاح المعارف على بعضها البعض، وتجعل الفلسفة تتداخل مع بعض المعارف العقلية والعلمية، الأمر الذي يجعلها أكثر جاذبية، ويهيئ لدارسيها فرص عمل متنوعة. والحقيقة أن تدريس الفلسفة في مرحلة التعليم العالي يواجه صعوبات، أهمها:

١- الإكراه السياسي، وتغييب مبدأ حرية التعلم والتعليم، الذي يفترض أن يقوم على أساسه تنظيم البحث الفلسفي، ولا تتيح هذه الحرية للباحث، حين تفرض الدولة عليه أخلاق سياسية أو أشكال من التبعية (سياسة معينة)، أو تمنع إدراج بعض الموضوعات في البرامج التعليمية، وتحظر بعض النظريات، التي تعتبرها مضادة للمبادئ الأخلاقية، التي تعبر عنها الدولة، وهذا ما يعاني منه الباحثون في الأنظمة الاستبدادية وحتى الديمقراطية.

٢- الاشتراطات الدينية، التي تفرض على مدرسي الفلسفة، بحجة وجود تضاد بين القيم الدينية والأخلاق والمفاهيم الفلسفية.

٣- القيود الثقافية، حيث تعتبر المفاهيم الفلسفية بحمولتها النقدية خطراً على مجموعة من القيم والمبادئ، التي تثمنها ثقافة ما للحفاظ على هويتها، وفقاً لمبدأ حق الهويات الثقافية.

٤- الآفاق المهنية غير المضمونة تجعل الإقبال على دراسة الفلسفة قليل الجاذبية.

٥- اللامعقوليات المتصاعدة في العالم، والتي تعطل وظيفة الفلسفة كحارسة للمعقولية.

٦- تصاعد النمو الاقتصادي والتكنولوجي، وطغيان التخصصات المهنية يفقد الفلسفة صورتها كأداة للتحديث.

يعتقد المشاركون بالبحث أنه يمكن تجاوز بعض هذه الصعوبات، لأن الانفتاح العقلي الذي تتيحه التربية الفلسفية يسمح بالتصدي لصدمة المصالح الخاصة والأنانية، ومطالب الهوية المغلقة، ولأن الفلسفة عندما توظف لتغيير مضامين أخلاقية أو تقاليد، وتنقد بشكل حازم وجذري كل الاعتقادات والتعاليم والعقائد المغلقة، وتشجع المقاربات، التي تلح على الطبيعة المعرفية، لأشكال التفاعل البشري والاجتماعي، سوف تحرر الطلاب من المعرفة الوهمية، وتحد من تصاعد اللامعقوليات، وسوف تظهر بوصفها أداة للتحديث، وبوصفها إمكانية للقاء خصب بين عدة أنظمة ثقافية وبين تراتبيات القيم.

اكتشاف الفلسفة بطريقة مغايرة:

تستهدف دراسة اليونسكو تطوير النشاط الفلسفي غير الأكاديمي إلى جانب النشاط الفلسفي الأكاديمي، لذلك سعت إلى اكتشاف الأنشطة الفلسفية خارج الإطار المدرسي والجامعي، ورغم صعوبة الإحاطة بجميع أنواع الأنشطة، التي تعمل في مختلف شرائح المجتمع، فقد ساهم مفكرون شاركوا بالدراسة بتقديم اقتراحات وعدد من الممارسات الفلسفية، عن طريق محاورات مباشرة أو شهادات مكتوبة أو تقارير، عن لقاءات أو مناظرات، تخبر عن تعدد التجارب المنخرطة في مجال التفلسف بطريقة مغايرة، وعن حضور للفلسفة بشكل أفضل في عالم اليوم، وتناميها خارج الأسوار الأكاديمية، ويعتقد هؤلاء المفكرون أن الحاجة للفلسفة حاجة حيوية، وأن الرغبة في التفلسف طبيعية كالرغبة الجمالية، وتبدو هذه الرغبة في البحث عن التجذر في أرضية صلبة، وعن قيم جديدة، وفي الاهتمام بواقعية العالم والوجود والفكر، والاهتمام بالكونية أكثر من الاهتمام بالفردية، وتفضيل امتلاك المعرفة، أكثر من الاهتمام بتبليغها، ومن الواضح أن المحفزات لظاهرة الرغبة في التفلسف كثيرة، منها: البحث عن معنى الوجود وعلله وغاياته، والمطالب الثقافية، والروحية، والعلاجية، والسياسية، والعلائقية، والفكرية. ولتلبية هذه المطالب، ظهرت في بعض دول العالم أنماط من الفلسفة العملية على شكل عيادات فلسفية، تساعد المريض النفسي على إيضاح معنى وجوده وتنويره بتأويلات مختلفة لكلامه ولحظات حياته، وأقيمت مقاهي وورش ومؤتمرات فلسفية، لإشباع الرغبة في التفلسف.

والواقع أن الممارسة الفلسفية خارج الأسوار الأكاديمية تحتاج إلى شخص حاصل على ثقافة فلسفية، وتكوين فلسفي أكاديمي عميق المضمون، وقادر على الاستدلال وتقديم الحجج، والالتزام بقواعد أهمها التسليم بتعادلية جذرية مع من يتعامل معهم، وعدم استخدامه للغة صعبة. وتتطلب كل الممارسات الفلسفية أموراً مشتركة، وهي: الحوار، والتساؤل، وحضور الذاتية دون مغالاة، والدفاع عن التفكير، ورفض البرهان المستند إلى السلطة، والأجواء الديمقراطية، والدفاع عن الآداب الأخلاقية، ومنح أولوية ابستيمولوجية للتجربة، والأخذ بالاعتبار الشعور الداخلي والمقاصد. وقد كشف القائمون على دراسة أوضاع الفلسفة، والمشاركون في الدراسة، عن مشاكل الممارسات والنقاشات الفلسفية، التي تتم على نحو غير رسمي، فكثير من تلك الممارسات تفتقر إلى طرح أفكار جريئة، وإلى الدقة والاستدلال، والتحليل النقدي للمنهجية، وتميل إلى الرأي الشخصي والتعبير عن الذات، أما النقاشات فإنها تتمحور حول اختلاف الآراء، أكثر مما تركز على تماسك الآراء التي تطرح، وينصب الاهتمام على النوايا الطيبة لصاحب الخطاب على حساب قضايا الخطاب وتسلسلها، وتغيب خلالها الموضوعية، وتتقدم المحاباة الفكرية والمصالح الفردية على حساب الجماعة والإنسانية والكونية.

قدم المشاركون في الدراسة عدة اقتراحات، للنهوض بالفلسفة، وتفعيل دورها في المجتمع، وأوصوا الجهات الرسمية مأسسة الممارسات الفلسفية، والاعتراف بها، ومساندتها باعتبارها منفذا مهنيا، وإرساء مستوى ماجستير في الفلسفة، من أجل تكوين فلسفي، يساعد على مهننة الممارسات الفلسفية، ويضم أوجها متعددة ذات علاقة بالثقافة الفلسفية داخل منظور عملي، كبعض اتجاهات علم النفس والإرشاد النفسي، ومعلومات عملية قانونية وإدارية، وتمارين تطبيقية، وبذلك تفتح فضاءات للفلسفة خارج الإطار المدرسي والجامعي، وتوفر فرص عمل لحملة شهادات الفلسفة، كما أوصوا أيضاً بتوجيه الممارسات الفلسفية نحو المجالات التالية:

١- وزارة الثقافة أو الدوائر الثقافية للحديث عن الفلسفة، على مستوى الإدارة المركزية والمستوى الإقليمي.

٢- المؤسسات المشرفة على الأنشطة القائمة للشباب، من أجل تحليل المشاكل ومواجهتها بعقلانية، والحد من العنف المصاحب لبعض النشاطات.

٣- مؤسسات التأهيل من أجل مساعدة الأفراد على اختيار مهنهم، ومساعدة الأشخاص الذين يشكون من بعض القصور السلوكي في السياق المهني؛ لأن المسعى الفلسفي يسعى بتفادي العوائق والإخفاقات.

٤- المستشفيات والعيادات النفسية من أجل إقامة علاقات مع المرضى، على غرار ما يفعله علماء النفس، والمشاركة باللجان الأخلاقية، والمناقشات، التي تتعلق باتخاذ القرارات الصعبة.

٥- الشركات من أجل توفير مساهمة على الصعيد الأخلاقي، والقيم الخاصة بالشركة، والتنمية المستديمة، والعيش الجمالي.

٦- البلديات من أجل المساهمة في تعميق الرؤى، وتحديد الغايات غير البادية، والمساعدة على اتخاذ موقف نقدي، وعلى اتخاذ القرارات المهمة.

٧- إلى جمهور الأطفال والراشدين، الذين حرموا من ميزات المدرسة، وإلى الأشخاص الذين يعيشون ظروفاً صعبة غير مستقرة، وإلى المتقاعدين، وكبار السن وإلى المساجين.

ولإنعاش الممارسات الفلسفية، أوصت اليونسكو الجهات الرسمية، وجميع المشتغلين بالفلسفة، الاحتفال باليوم العالمي للفلسفة، يوم الخميس في الأسبوع الثالث من شهر نوفمبر في كل سنة. واستغلال الإمكانيات، التي يتيحها الانترنت، بخلق جريدة فلسفية الكترونية باللغة المحلية؛ لنشر تقارير وتجارب وتحليلات ومعلومات عملية. وتنظيم اولمبياد فلسفي على غرار ما فعلت الاورغواي، أو مباريات سنوية تتعلق بالإرشاد الفلسفي، ويناقش خلالها جمهور من أصناف مختلفة قضايا تخص المجتمع، والإحداث الجارية.

وجهة نظر:

يلاحظ حين تحليل نتائج، وأدوات تنظيم البحث، الذي استهدف دراسة أوضاع الفلسفة في دول العالم، وتحليل إجابات المشاركين، أن عينة البحث لم تكن ممثلة، وأنه يوجد نقص وتناقض في المعلومات، كما يلاحظ أيضاً أن الإجابات قدمت بصفة شخصية، وأن القناعات الشخصية وتخصص المجيب وحساباته الشخصية ونواياه تدخل في الإجابة، وقد أقر القائمون على البحث بهذه العيوب، وصرحوا بأن عدداً قليلاً من المجيبين، استطاع تجسيد جواب رسمي للبلد المعني، والحقيقة أن هذه العيوب بالبحث، وإن كانت تقلل من قيمته، لكنها لا تقلل من قيمة الكتاب، لأن الكتاب لم يتضمن معطيات الدراسة فقط، بل تضمن أيضاً مادة غنية تظهر إمكانية إسهام الفلسفة في فهم المشكلات الكبرى المعاصرة، وتعالج أسئلة حاسمة أثيرت حول الممارسات الفلسفية، وما يمكن أن تقدمه الفلسفة للمهنة، وفي اعتقادنا أن التقارير والشهادات والاقتراحات، التي تضمنها الكتاب، إلى جانب معطيات الدراسة يمكن أن تساهم في ارتقاء مستوى تدريس الفلسفة، وجعله يستهدف تعليم التفكير، وتنمية الحس النقدي لا مجرد تلقين ونقل للمعلومات فقط، وتساهم أيضاً في ارتقاء مستوى التفلسف، وجعله قائماً على فهم وتوظيف مبادئ المعرفة والأخلاق، والاعتماد على العقل في إصدار الأحكام، ومستهدفاً تشغيل وممارسة حرية الأفراد واستقلاليتهم، وبهذه المساهمة ربما يتحقق ما كان يطمح إليه هيغل، وهو أن نجعل الفلسفة أمراً جاداً.

إبراهيم نصر الله.. جامع النص

◄ حسين نشوان

تتنوع اهتمامات الكاتب إبراهيم نصر الله بين عدد من الحقول الإبداعية التي تنتمي تصنيفاً إلى الفنون الزمانية والفنون المكانية.

فاهتمام نصر الله التشكيلي والفوتغرافي والسينمائي يقع تحت تصنيف الفنون المكانية بينما تأخذه كتاباته الشعرية والروائية إلى منطقة الزمان.

ووفق تصنيف آخر فإن كتاباته الزمانية تقع في حقلين مختلفين هما: الشعر والسرد.

وقد استطاع الكاتب نصرالله أن يقفز عن كل تلك التصنيفات ويتجاوزها إلى ما يعيد جمع الكل في الواحد وتمثيل الكل في الواحد، حسب تعبير جاكبسون "جامع النص" عبر تراسل الفنون وتداخل الأجناس بشعرنة الرواية، وتأنيث القصيدة بالصورة والسرد، وحمل الرواية من خلال عدسة الكاميرا السينمائية لتبدو التجربة الفنية/ الكتابية مشروعاً ثقافياً، جسده أيضاً بوضوح في كتاباته النقدية التي تناول فيها عدداً من التجارب السينمائية والشعرية، وأكثر ما تجلت من خلال آرائه التي أوضحها في عدد من الشهادات الإبداعية حول تجربته الشعرية و الروائية، وكذلك مقابلات وحوارات نشرت في وسائل الإعلام، وهو بالمناسبة منظّر عميق لتجربته، يعرف تمام المعرفة تحولات الكتابة وموازاة ذلك يعي تحولات تجربته وفق ما ينجلي عن مختبر الواقع.

في تجربته الشعرية وضع أربعة عشر ديواناً ومثلها في الرواية، وثلاثة كتب في النقد السينمائي، وأربعة معارض فوتغرافية وتشكيلية ودراسة حول تجربة الشاعر أحمد عبدالباقي، وقدم قراءات نابهة لعدد من الكتب الصادرة عن دارة الفنون التي اشتملت على محاضرات وندوات حول التشكيل والشعر والرواية والقصة، وكتب عدداً من الأغنيات الوطنية التي تركت أثرها في الوجدان الشعبي ولعبت دوراً تعبوياً مهماً.

هذا التنوع لم يكن مجرد انتقالات عفوية، بل تعبير عن التشبع والامتلاء والمسؤولية التي تفرضها الرسالة الإبداعية، جمالياً ونقدياً، وتعبيراً عن روح العصر، وعن تحولات الوعي بالتجربة وفضاءاتها الكونية وهي انتقالات أو نزوحات ظلت رهينة تحول التجربة وشروطها في انتقالها من التعبيرية إلى الرمزية فالذاتية ثم الملحمية، وقد تجلت تلك التحولات في القصيدة التي توجت بنفسها الملحمي

◄ باحث من الأردن.

وأصدائها الإنسانية في القصيدة الطويلة "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور، وكذلك "فضيحة الثعلب" ومجموعة "لو أنني كنت مايسترو" وبموازاة ذلك كانت الرواية التي ولدت بعد خمس سنوات من كتابه الشعري الأول تنتقل الرواية من الحكاية إلى الملحمة في زمن الخيول البيضاء "ومجموعتي" الشرفات والملهاة.

هذه التجربة الزمكانية، الشعرية/ السردية، البصرية/ تصدر عن وعي ثقافي لامتلاك سردية المقاومة في مواجهة سردية الموت، السردية التي تستطيع أن تحمل في تلافيفها كل الذاكرات البصرية والشفاهية والمقروءة والأسطورية عبر لغة معاصرة تؤمن بأن الواقع هو احتمالات تعرب عن تشابكات وعلاقات وصور، بالمعنى الكانطي، وليس مجرد محاكاة أرسطية لنموذج يرتسم في منطقة الوهم .

وهو وعي أن سردية المقاومة تواجهه محاولات المحو والنفي، والتشويه وبالتالي فهي تحتاج إلى التعبير عن نفسها بلغة العصر وروحه وعقله ووجدانه الذي يقوم على هندسة تلق تقوم على الصورة وتراسل الأجناس لسمة فرضها الراهن الذي قلص الحدود بين المعارف والعلوم والحقول والجغرافيا والثقافات واختزل الزمان والمكان .

فجاءت أعمال نصر الله الشعرية والروائية والبصرية والنقدية في مثابة "النص الكلياني" الذي يؤثث الحقل الإبداعي بجماليات الأنواع لإثراء النص بلغة قابلة لامتلاك إنسانيتها جمالياً وتقنياً.

الملف الذي بين أيدينا يسعى إلى إلقاء الضوء على تجربة الشاعر والروائي والفنان والناقد، والإنسان إبراهيم نصر الله بتناول التجربة في جهاتها الخمس.

وهو جهد إذ تشكر عليه "أفكار" مبادرتها للاحتفاء بالمبدعين، فإن الأوراق التي يضمها الملف تندى عن جهد كبير بذله الدارسون في قراءة التجربة من زوايا مختلفة.

في الملف تناول د.محمد عبد القادر "البدايات والاتجاهات الملحمية" في قصيدة نصر الله، وتتبع د.سليمان الأزرعي "رحلة إبداع" كان مرافقا لها وشاهدا عليها.

الناقد السوري د.مرشد احمد قرأ النزوع إلى الغرائبية في روايات إبراهيم نصر الله، وتحديداً "براري الحمى، وطيور الحذر".

المبدع إبراهيم نصر الله الذي قدمت في تجربته الكثير من الدراسات والأطروحات والكتب النقدية، يعد من المجددين في الشعر والرواية لجهة الموضوعات وتقنيات استعارها من السينما والصورة الفوتغرافية والحركة، ظل مخلصاً لسردية المقاومة والممانعة بإنعاش الذاكرة، ولو اقتضى ذلك ملامسة الجرح بالملح، وكتب د. حسن عليان دراسة عن إبداع نصر الله الشعري من زاوية فن الالتزام، وحوار يكشف خفايا وأسرار الكتابة بين سميرة عوض وإبراهيم نصر الله.

إبراهيم نصر الله:

إبراهيم نصر الله من مواليد عمّان، الأردن، من أبوين فلسطينيين، هُجِّرا من أرضهما (قرية البريج، ٢٨ كم غربي مدينة القدس)عام ١٩٤٨م، درس في مدارس

وكالة الغوث في مخيم الوحدات، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين. غادر إلى السعودية حيث عمل مدرسا لمدة عامين ١٩٧٦-١٩٧٨م، عمل في الصحافة الأردنية من عام ١٩٧٨-١٩٩٦م. عمل في مؤسسة عبد الحميد شومان -دارة الفنون- مستشارا ثقافيا للمؤسسة، ومديرا للنشاطات الأدبية فيها بين عامي ١٩٩٦ إلى عام ٢٠٠٦. تفرغ بعد ذلك للكتابة.

الشعر:

شهدت تجربة نصر الله الشعرية تحولات كثيرة، حيث شكلت دواوينه الثلاثة الأولى ما يشبه الوحدة الواحدة، من حيث طول القصيدة، وإن كان ديوانه الثالث (أناشيد الصباح) قد شهد نقلة في تركيز قصائده على الإنساني أكثر وأكثر، وبدا احتفاؤه بالأشياء والتفاصيل عاليا، كما في قصائده النوافذ والدرج ورحيل وقصائد الحب التي احتلت الجزء الأكبر من الديوان، وكذلك حضور قصيدة النثر فيه بصورة لافتة. وكان نشر عمله الشعري (نعمان يسترد لونه) نقطة مهمة في مسيرته، حيث حضرت القصيدة السيرية المركبة التي تشكل العمل كله، وقد أثار هذا الديوان الكثير من ردود الفعل، وتم منعه عام ١٩٩٨ بعد ١٤ عاما من صدوره، والتراجع عن ذلك، وبعد ٢٣ سنة من صدوره منع مرة ثانية في الأردن وتم تحويل الشاعر بسببه للمحكمة، لكن حملة تضامن واسعة، حالت دون المضي في هذه القضية. وقد شهدت النصف الثاني من الثمانينات ظهور القصيدة الملحمية في تجربة نصر الله، وكان من أبرز تلك القصائد: الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق، الفتى النهر والجنرال، وقصيدة راية القلب. ضد الموت، التي تأمل فيها نصر الله الموت من زواياه المختلفة، على الصعيد الفردي والإنساني الواسع، وصولا لقصيدته الملحمية (فضيحة الثعلب) التي كتبها عام ١٩٩٠.

وما لبث نصر الله أن خاض تجربة القصيدة القصيرة جدا في ديوان كان له أثر كبير في الحركة الشعرية العربية وهو ديوان : عواصف القلب ١، الذي تبعه بعد سنوات ديوان: شرفات الخريف، وكتاب الموت والموتى، الذي يتأمل فيه الموت عبر مائة قصيدة وقصيدة، وصولا لحجرة الناي، أو عواصف القلب ٤. وفي عام ١٩٩٩ نشر ديوانا يشكل سيرة شعرية لأمه هو (بسم الأم والابن)، ثم أتبعه بديوان سيري آخر هو (مرايا الملائكة)وهو سيرة متخيلة للشهيدة الفلسطينية الطفلة، ابنة الشهور الأربعة: إيمان حجو. وقد أفاد نصر الله من خبراته الروائية بشكل واضح في كتابة هذين العملين.

أما ديوانه الأخير (لو أنني كنت مايسترو) فقد اعتبره النقاد نقلة أخرى في مسيرته، نحو فضاءات إنسانية جديدة ومواضيع مختلفة، تداخل فيها الإنساني والوطني والكوني بصورة عميقة.

الرواية:

أما على المستوى الروائي، فقد أحدثت روايته الأولى (براري الحُمّى) أصداء لم تزل مستمرة حتى اليوم، حيث توالت طبعاتها ومناقشتها في دراسات نقدية وأكاديمية، وتم اختيارها قبل أربع سنوات كواحدة من أهم خمس روايات ترجمت للدنمركية، وبعد ٢٦ سنة على صدورها اختارها الكاتب الأمريكي مات ريس بتكليف من الغاردين البريطانية كواحدة من أهم عشر روايات كتبت عن العالم العربي وتقدم صورة غير تلك الصورة الشائعة في

الإعلام. أنجز نصر الله عددا من الروايات بعد براري الحمى، والتي نالت اهتماما كبيرا، وشكلت تجربته في الملهاة الفلسطينية أول مشروع واسع على المستوى الروائي لتأمل القضية الفلسطينية على مدى ١٢٥ عاما، ووصلت روايته زمن الخيول البيضاء، الرواية الأخيرة التي صدرت ضمن هذا المشروع، إلى اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية، في حين أثار مشروعه الآخر (الشرفات) الذي يشكل الوجه الآخر للملهاة الفلسطينية، منذ صدور الرواية الأولى منه اهتماما نقديا وقرائيا واسعا. وأعيدت طباعة أعمال مرات كثيرة وفي غير عاصمة عربية.

المجموعات الشعرية، الطبعة الأولى:

- الخيول على مشارف المدينة عام ١٩٨٠م.
- نعمان يسترد لونه عام ١٩٨٤م.
- أناشيد الصباح عام ١٩٨٤م.
- الفتى والنهر والجنرال عام ١٩٨٧م.
- عواصف القلب عام ١٩٨٩م.
- حطب أخضر عام ١٩٩١م.
- فضيحة الثعلب ١٩٩٣م.
- الأعمال الشعرية (مجلد) عام ١٩٩٤م.
- شرفات الخريف عام ١٩٩٦م.
- كتاب الموت والموتى عام ١٩٩٧م.
- بسم الأم والابن عام ١٩٩٩م.
- مرايا الملائكة ٢٠٠١م.
- حجرة الناي ٢٠٠٧ م.
- لو أنني كنت مايسترو ٢٠٠٩م.

نُشرت مختارات من قصائده بالإنجليزية، الإيطالية،والروسية، والأسبانية البولندية، والتركية، والفرنسية، والألمانية. ترجمت بعض رواياته إلى الإنجليزية، الإيطالية، الدنماركية والتركية.

الروايات، الطبعة الأولى:

- براري الحمى عام ١٨٨٥م.
- الأمواج البرية سردية عام ١٩٨٨م.
- عو ١٩٩٠م.
- مجرد ٢ فقط ١٩٩٢م.
- حارس المدينة الضائعة -١٩٩٨م- بيروت.
- الشرفات (لكل رواية استقلالها عن الروايات الأخرى)
- شرفة الهذيان ٢٠٠٥ م.
- شرفة رجل الثلج ٢٠٠٩
- شرفة العار ٢٠١٠م.

الملهاة الفلسطينية:

مجموعة روايات لكل رواية استقلالها عن الروايات الأخرى

- طيور الحذر ١٩٩٦م
- طفل الممحاة ٢٠٠٠م.
- زيتون الشوارع ٢٠٠٢ م
- أعراس آمنة ٢٠٠٤م
- تحت شمس الضحى ٢٠٠٤ م
- زمن الخيول البيضاء ٢٠٠٧ (اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام ٢٠٠٩)[١]

صدرت طبعاتها الجديدة عن الدار العربية للعلوم ـ بيروت، منشورات الاختلاف ـ الجزائر ودار مكتبة كل شيء، فلسطين.

كتب أخرى:

- هزائم المنتصرين ـ السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق ٢٠٠٠م.
- السيرة الطائرة ـ أقل من عدو أكثر من صديق ٢٠٠٦م.
- صور الوجود ـ السينما تتأمل ٢٠٠٨م.

المعارض:

- كتاب يرسمون – معرض مشترك لثلاثة كتاب – عمان ١٩٩٣م.
- مشاهد من سير عين.معرض فوتوغرافي، دارة الفنون – عمان ١٩٩٥م.
- تحت شمسين، معرض فوتوغرافي، دارة الفنون – عمان ٢٠٠٤م.
- حياة البحر الميت، معرض فوتوغرافي ـ كوريا ٢٠٠٤م.

جوائز:

نال سبع جوائز على أعماله الشعرية والروائية منها:

- جائزة عرار للشعر ١٩٩١م
- جائزة تيسير سبول للرواية ١٩٩٤م.
- جائزة سلطان العويس للشعر العربي ١٩٩٧م.

الندوات والمؤتمرات:

شارك في كثير من المهرجانات الشعرية والندوات الأدبية والفنية التي عقدت في الأردن، مصر، العراق، الإمارات العربية المتحدة، سورية، لبنان، المغرب، تونس، ليبيا، اليمن، السعودية، قطر، البحرين، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكية، إيطاليا، كوريا، ألمانيا، كولومبيا، السويد، اسبانيا، كولومبيا، بريطانيا، سويسرا، الدنمارك..

المصادر التي تناولت أعماله:

1 - الرسائل الجامعية:

قدمت حول تجربته: • رسالة ماجستير حول رواية (عَوّ) كلوتيلد جوثير، جامعة إنلكو. باريس ١٩٩٨ • رسالة ماجستير حول تجربته الشعرية / أكرم الدويري/ جامعة اليرموك ١٩٩٩ • رسالة ماجستير حول تجربته الروائية / هيام شعبان/جامعة اليرموك ٢٠٠١ • رسالة جامعية حول ديوان (شرفات الخريف) بورنيلا آريو/جامعة نابولي/ إيطاليا ٢٠٠١ • رسالة جامعية حول رواية (عو) مع ترجمة لها، سارة تريولزي، جامعة روما ٢٠٠١ • رسالة جامعية حول رواية (طيور الحذر) تشينزيا باناديس، جامعة نابولي ٢٠٠٣ • رسالة دكتوراه (البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله) مرشد أحمد/ جامعة الزاوية ٢٠٠٤ • رسالة جامعية حول روايته (أعراس آمنه) مايلا غاتين جامعة روما ٢٠٠٥. • رسالة ماجستير حول روايته (طيور الحذر) سميرة هنيني، جامعة إنلكو. باريس ٢٠٠٥.
• رسالة ماجستير بعنوان (التشكيل الجمالي في شعر إبراهيم نصر الله) صالح حسن رجب، معهد البحوث والدراسات العربية - قسم الدراسات الأدبية واللغوية - القاهرة ٢٠٠٥.

كتب:

• (شعرية طائر الضوء - جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله) الدكتور محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤م.

• (البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله) الدكتور مرشد أحمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٥م.

• الكون الروائي - قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية) د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ٢٠٠٦م.

• عين ثالثة/ تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية. حسين نشوان، منشورات وزارة الثقافة - الأردن ٢٠٠٧م.

• سحر النص: من أفق السرد إلى أجنحة الشعر/ قراءات في المدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله. مجموعة باحثين. منشورات الدائرة الثقافية - أمانة عمان والمؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠٠٧م.

• الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدكتور مرشد أحمد، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠١٠م.

الابداع الشعري وفن الالتزام

إبراهيم نصر الله أنموذجاً

د. حسن عليان



يعدّ إبراهيم نصر الله من أكبر الشعراء وأكثرهم انتماءً والتصاقاً بقضايا وطنه وبفلسطينيته، ومن أقدرهم على البوح بضميره وبروحه، وببناه الفكرية والثقافية تعبيراً عما يعنّيه ويشغله ويقلقه من هموم أمته وشعبه وذاته، وعن الروح الإنسانية الكلية في إطار رؤيته الذاتية والجمعية، النابعة من أفقه الفني اللامحدود، ومن شاعريته، ومن شفافية روحه الإنسانية وسعة مخيلته وإدراكه، وشاعريته الفذة في الشعر العربي الحديث. إنه صنع ذاته ووطنه ورؤيته الإنسانية الواسعة، وقضايا الإنسان، وقد وضعته هذه مجتمعة في خانة كبار الشعراء العرب والفلسطينيين في الربع الأخير من القرن العشرين وحتى اليوم. إنه ذو بصيرة ثاقبة وحادة، ومخيلة متسعة الأبعاد، استطاع من خلالها نسج قوالب شعرية فنية متميزة على صعيد القصيدة القصيرة والطويلة، عرفت بمرونتها المذهلة في هذه القصائد التي تلتهم "موضوعها سواء بتكثيفها المدهش أو باسترسالها عبر بناء قصيدة طويلة موحدة، أو في القصائد ذات البناء الذرووي المتنامي، وصولاً إلى قصائد النثر التي يكتبها برؤية خاصة لا تستعير رؤى مجانية، أو تقارب لغة مستعارة. وذلك كله عبر مادة شعرية متنوعة المرجعيات، موحدة الأسلوب. وهذا هو سرّ انتماء قصائده إلى القلب من حداثة الكتابة الشعرية الجديدة في أدبنا العربي" (١) وفق رؤية حاتم الصكر. وذلك في ضوء ثقافته الواسعة، وانفتاحه على الآداب العالمية، وإفادته منها رؤية وتشكيلاً فنياً، بالإضافة إلى مخزونه الثقافي والفكري متعدد الاتجاهات والأبعاد والدلالات، سواء على صعيد الشكل أو المضمون. إنه ظاهرة فذة في الشعر العربي

أكاديمي وباحث من الأردن.

الحديث "كون جديد، شاعرية غريبة تملأ فضاءً في سعة المنفى المادي والمعنوي" (٢) كما يرى د. إحسان عباس.

إن ما يميز إبراهيم نصر الله على صعيد الشعر أو الرواية على وجه الخصوص هو المنهج الذي اعتمده برؤيته الواضحة، وبالتزامه الفني والأخلاقي، الذي ألزم نفسه به، تأكيداً على عمق أواشج علاقته بوطنه الممتدة في أوصال بناه الفكرية والثقافية والروحية الإنسانية، وفي الحقل الذي نمّا فيه مواهبه، وسار بها في دروب الالتزام بقضايا شعبه ووطنه، في الوقت الذي خشي فيه غيره أو خاف أو أهمل هذا الالتزام، بحثاً عن الذات، أو عن وجود مادي ومعنوي هنا أو هناك، بعيداً عن دائرة الجذب المغناطيسي لدائرة الوطن والإنسان والروح المتعلقة بهما حاضراً ووجوداً؛ رؤية وتعبيراً، شكلاً ومضموناً، وذلك في مراحله الشعرية والفنية الأدبية – الرواية – المتابعة رؤية وتطوراً.

رسم إبراهيم لنفسه خطّاً أو منهجاً بامتداده وانعطافاته واتساعاته وفضاءاته الأفقية والعمودية، وشموليته الرؤيوية، وخاصيته التي ميزته عن غيره. إنه تشكيل شعري خصب؛ نمواً وتطوراً بسعته وأبعاده ودلالاته، وبرؤاه. لقد منحته سعة أفقه، ومخياله الرؤيوي الحاد، والشعرية هذا النماء، وهذا التطور، وهذا التميّز. وكما يرى د. إحسان عباس فإننا أمام لون جديد من الشعر، وأمام خصائص فنية، وروابط قوية تجبر القراء على التواصل مع حقوله الشعرية، وذلك للحوار الخفي بين القصائد والامتداد التكاملي بينها، التي يربطها خيط، أو رؤية، أو منهج، أو فكرة.(٢)

إن قصائده الشعرية تتميز بالطاقة الكامنة فيها، التي تدفع بها التعبير عما يريده إبراهيم نصر الله. هذه الطاقة الكامنة المتحفزة والمحفزة دائماً إلى التعبير عن الحاضر، واستشراف المستقبل برؤية واضحة الملامح، لا تعرف الغموض أو الإبهام، أو الاضطراب، أو النكوص عن البحث عن هذا المستقبل، واستشراف مواطنه، وأبعاده، ودلالاته، وانحرافاته، وغموضه، ومؤشراته الكلية لاستشراف الحياة.

إن ما يميز شعر إبراهيم نصر الله خصائص فنيّة وموضوعية، شكلاً ومضموناً واتجاهاً، يؤسطرها نظام ذو حدين كما يرى د. إحسان عباس: بساطة الطفولة وبراءتها، وقدرة هذه البساطة البريئة على أن تفجر ما لا يتوقع، ولو كان مستحيلاً.

إن قصائد إبراهيم نصر الله لوحات بانورامية، ذات أبعاد ودلالات وحقول بخيوطها وخطوطها وظلالها وألوانها ونسبها وأبعادها وزواياها ودلالاتها، وبخلفيتها التي تكثف هذه اللوحة، فالقراء يقفون منها مناحي متعددة، ومواقف ورؤى، كل له خاصيته ورؤيته التي ينطلق منها لقراءة النص. وتقف دواوينه الشعرية مرآة محدبة تجسد كل ذلك بوضوح، نستطيع أن نرى فيها واقعنا وحياتنا على الرغم من فرادة الكلمة الشعرية لديه، المعبّرة عن ذاتيته، وعن حساسيته الشعرية.

إن إبراهيم نصر الله في دواوينه ورواياته يقف خلف هذه المرآة، ويضعها أمامنا ليرينا واقعنا المؤلم، مجسداً حقيقة ثابتة لا نستطيع أن نريم عنها. فهي تجذبنا إليها بقوة لتعرّفنا إلى واقعنا وملامحنا، وعلى مكونات هذا الواقع وفواعله، التي أدركها إبراهيم نصر الله بطبيعته

الفنية المتميزة. لقد وضعت هذه الطبيعة أمامنا هذا الواقع، وثبتت أقدامنا به، وله؛ لمعرفته. فالإنسان تمرّ في حياته أحداث كثيرة ومتعددة؛ بجزئياتها وعلاماتها ومكوناتها وأسبابها ومسبباتها دون أن يلتفت إليها، لكن الأديب يختلف عنّا بهذه الطبيعة الفنية، وفق تعبير العقاد، وذلك بالتقاط هذه الجزئيات والمدركات الفنية، وكأنه يقول لنا: هذه بضاعتكم رُدّت إليكم. هذه الطبيعة التي تختلف من فرد إلى آخر، ومن شاعر إلى شاعر، ومن أديب إلى أديب وفق خصوصية هذه الحساسية. إذ ندر أن يتفق اثنان على رصد التفاصيل والجزئيات الدقيقة لهذه الصورة أو تلك، أو لهذا المشهد أو ذاك، أو لغيره بنفس الكلمات والجمل والفقرات والعبارات، وذلك لاختلاف طبائعنا الفنية التي تشكلها الحياة ومجرياتها، كما يشكلها المخزون الثقافي والفكري ودرجة التخييل.

إن تجربة إبراهيم نصر الله مرّت عبر تحولات كثيرة، شكّلت أو أقامت أعماله الشعرية. فدواوينه الثلاث الأولى تكاد تكون وحدة واحدة أو لوحة فنيّة من حيث الطول(٤). أما ديوانه "عواصف القلب" فقد جاء انعكاساً لروح إبراهيم نصر الله التي شكلها الواقع – العالم الخارجي – بواقعه المرير، وحدّيته وقسوته، فكانت قصائد هذا الديوان الأربعة ترجمة حقيقية لتماهي عالميه الداخلي والخارجي في إطار القصيدة القصيرة جداً. وكذلك ديوانه "فضيحة الثعلب". وبعد ذلك بسنوات كان ديوانه "شرفات الخريف" وكتاب "الموت والموتى". وقد نشر عام ١٩٩٩ ديوانه السيري الذي يشكل سيرة شعرية، وفق عنوان الديوان، "بسم الأم والابن"، ثم كان ديوانه السيري الآخر "مرايا الملائكة" السيرة المتخيلة للطفلة الفلسطينية الشهيدة، ابنة الشهور الأربعة (إيمان حجّو).

وهو أول كتاب "شعري فلسطيني عربي يستلهم انتفاضة الأقصى، المعاناة الإنسانية التي لم تتبخر تحت شمس الملاحم الحارقة" (٥) كما يرى أحمد دحبور. وقد سجل الديوان وفق رؤية دحبور نزف الدم الفلسطيني الأخضر الذي يصبغ أيامنا بالأرجواني القاني، وعلى الرغم من استشهاد الطفلين (محمد الدرة) و(إيمان حجو) فإن الشعب الفلسطيني لا زال عصيّاً على الموت، يسير إلى المستقبل مستشرفاً آفاقه حتى تتحقق له الحياة بالتحرير، وطرد العدو المغتصب، الذي لم تشهد الألفية الثالثة أكثر إجراماً منه وسفكاً للدماء بمؤازرة الولايات المتحدة الأمريكية والعالم الغربي. وتسجل المجموعة الصراع السرمدي للإنسان الفلسطيني والعربي عبر التاريخ. ويرى د. دحبور أن الآلهة في الأساطير الإغريقية وسواها "كانت مع البطل وضده". أما الحكاية الفلسطينية فتحضن بطولة أخرى، معلنة وقوف الإنسان عارياً لا يملك بذخ أن يحصي عدد الذين يقفون مع، أو عدد المتناسلين..." (٦) كما جاء في الديوان.

أما ديوانه "لو أنني كنت مايسترو" فيقيم جسوراً لدى القراء بعالم (ت. إس. إليوت) في "الأرض اليباب"، وعالم (ويتمان) في "أوراق الخريف"، وكأنه "يزاوج بين العالمين في قصائد كونية إنسانية، تجعل هذا الديوان عملاً ينتمي إلى عالم الرؤى الإنسانية الواسعة والتأملات الكونية الفلسفية، بما في ذلك تأمل الذات والوجود. وفي الوقت ذاته لا يخلو من قصائد تحمل أبعاداً وطنية وإنسانية ذات صلة بالحياة العربية" (٧) وبعلماء وقادة سياسيين وشعراء، أمثال إحسان عباس وجورج حبش وطرفة ابن العبد.

ويقفنا ديوانه "عواصف القلب" بقصائده الأربعة، وبلوحاتها المائة وخمسين لوحة، على لون جديد من الشعر، وإن كان لكل قصيدة مبناها واستداراتها وحضورها كما يرى د. إحسان عباس. فاللوحة أو القصيدة الجزئية، تمنحنا تصوراً دقيقاً لما يريد أن يقوله الشاعر برمزيته الشفافة، وبخلفيته الثقافية التي حمّلنا مسؤولية معرفتها، والبحث عن زواياها وأبعادها ودلالاتها. فهو يوجز اللوحة بأسطر قليلة، بكلمات قليلة دالّة، لكنها غنية بأبعادها، وبرموزها وشفافيتها. هذا الرمز الذي يحيلنا إلى واقعنا لنسترجعه، ونقرأه، ونتبين ما تراكم عليه من غبار وستائر نسيان. إنه ينبش فينا الذاكرة، ويضعنا بقوة وقسوة أمام واقعنا الذي لم نستطع تغييره. فهو أقوى من قوانا الفردية في ساحة الصراع في الداخل والخارج، وفي دواخلنا الذاتية كذلك. إذ تتراكم في أعماقنا أنواتنا الحادة التي تغلبت على مصلحتنا القومية والوطنية والإنسانية. إنه ينبش فينا عالم الذاكرة، وعالم الرغبة ليؤسطر سلوكنا وتوجهاتنا ورغائبنا في إطار المصلحة العامة، بأبعادها وأنّاتها ودلالاتها. ولا يعني هذا أن رؤيته الشعرية تعليمية. فهي دفق عاطفته الثرّة في البنية اللغوية الخاصة، التي تميز بها إبراهيم نصر الله. إنها مفرداته اللغوية بسهولتها، وعذوبتها الدافقة، حتى الأضواء التي يسلطها على واقع الأمة السياسي والاجتماعي جاءت سلسلة سهلة، دافقة بماء الحياة، عذبة دون ضجيج إعلامي يثير الأعصاب ويوترها.

وقد تميزت قصائد هذا الديوان بقصر الحجم، وبغزارة التصور، ودفق العاطفة، وبالرمز الشفاف الواعي دون تعقيد أو غموض أو إبهام. الأمر الذي جعل إبراهيم نصر الله رائداً ومجدداً في حقل القصيدة القصيرة في الأردن بكل ميزاتها الفنية ورموزها ودلالاتها، وأسطرتها نموذجاً يحتذيه غيره من الشعراء. إن تجربته الشعرية في حقل القصيدة القصيرة إنجاز في حقل التجريب والتجديد. ولعل ولع إبراهيم بهذا المسار – القصيدة القصيرة جداً – في ديوانه "عواصف القلب" فرض عليه تطبيقه على حقل الرواية، فكانت رائعته الروائية "براري الحمى" حقلاً فنياً متميزاً في هذا المجال دون أن نغفل تيسير سبول في روايته "أنت منذ اليوم"، كما وضع إطاراً واضحاً لظاهرة القصيدة القصيرة كما يرى د. إحسان عباس.

ولا يعني هذا أن إبراهيم نصر الله قد ملّ أو تعثّر في بناء القصيدة الطويلة، ولكنه لون جديد خاضه إبراهيم بعمق وبحذق وإتقان في ديوانيه "عواصف القلب" و"حطب أخضر". ولعلّ السؤال في هذا الإطار الذي يتردد في أعماقنا، وفي مخيلتنا هو الطريق الذي يريد أن يسلكه إبراهيم، وكذلك المصبّ بهذا اللون الشعري، ذي المفردات المتميزة، والصور الفنية الحيّة، الذي يشكل برؤيته الخاصة قاموسه الشعري الذي يتميز به عن غيره. ويفي قول د. إحسان عباس بهذا الاتجاه والجريان والمصب، يقول د. إحسان عباس: "إنه يلج عالماً من التصور الكوني والرؤية الكونية التي يحملنا تيارها بقوة الإحساس بهذه الوحدة الوجودية بين العالم الأصغر والعالم الأكبر، وقوة الاندماج فيها" (٨).

وتجدر الإشارة إلى أن الكلمة المنتقاة في قصائده القصيرة جداً في هذا الديوان لها دورها تماماً، كما هو الحال في القصة القصيرة، إذ لا تغني كلمة عن سواها، وإلا اضطرب سياق النص، وفقد إيقاعه المادي والمعنوي

على صعيدي الموسيقى الخارجية والداخلية، فالكلمة في القصيدة القصيرة مرتبطة بغيرها، بدلالاتها، وإيقاعاتها ورموزها، وبهذا تشكل الكلمة وحدة الانطباع. وبمعنى آخر هناك روابط مادية ومعنوية لا تستطيع كلمة أخرى أن تحلّ محلها وأن تعبر عن الغرض الذي يريده الشاعر، وبالغرض، وإلا جاءت الكلمة نابية نافرة وناشزة في بنية الجملة الشعرية.

ولا يغيب عن ذاكرتنا تعددية مواهب إبراهيم نصر الله في مجالاته وحقوله الشعرية والنثرية والفن السينمائي والرسم والتصوير الفوتوغرافي الذي تماهت شخصية إبراهيم بلوحاته الفنية، ذات الطوابع المتميزة والمحددة. الأمر الذي يفسح لنا المجال لرؤية الصورة الفنية في الكلمة الشعرية والجملة الشعرية والصورة الشعرية بإيقاعاتها الفنية المدهشة وبرموزها ودلالاتها.

ولا شك أن هذا الولع بفن التصوير وظّفه إبراهيم في لغته الشعرية كلمة وصورة ورمزاً. والقارئ لديوانه "عواصف القلب"، وبخاصة في قصائده الثلاث بلوحاتها المائة ولوحة واحدة يقف على مخيلة إبراهيم نصر الله الإيقاعية، وخياله الشعري، وتخييله الفني وهو يوظف هذه مجتمعة في حقول قصائده القصيرة المكثفة؛ لغة ودلالة، شكلاً ومضموناً. ففي قصيدته (أحوال الجنرال) –عشر قصائد قصيرة- بدأ بأوامر الجنرال لتحضير كل ما يلزم لقهر العباد وامتطائهم وتحويلهم إلى حيوانات مطواعة، لا تخرج عن رغبته وإرادته، سواء ما يتعلق بالخيل، بالموت أو الأسلحة، حتى يتسنى له فرض سيطرته وهيمنته.

وبدهي أن يتناول الشاعر بكلمته الشعرية المجازية والرمزية الدالة الأوامر العسكرية؛ لإخضاع الآخر وقهره وإذلاله. ومنها توفير أدوات القتل ومادته؛ لإلغاء وجود كل ما يفرح الآخرين، حتى لا تتوافر لهم مواد يمكن أن تزعزع استقراره ووجوده إلى درجة إلغاء هذا الوجود. لذا لا بُدّ من ممارسة القتل، حتى لا يفكر الفرد والإنسان والمجتمع بما يحقق له حريته ووجوده وإنسانيته، وكانت مادة تجربة الجنرال: القبّرة والعاشقة والطفلة؛ لتكون هذه درساً قاسياً للآخر حتى يفكر ملياً قبل أن يتحرك لإثبات وجوده وإنسانيته، وحتى يلغي وجوده بما يعنيه هذا الوجود من خطورة، وبخاصة ألعاب الطفلة، التي أراد أن ييتمها. إنه لا يريد أن يرى بادرة فرح على وجوه الآخرين؛ لأنها تتعارض مع السجون وإذا وجدت هذه البادرة فإن السجون تصبح لا ضرورة لها. ولذا يزعجه رؤية سجين يغني رغم كل ملامح الموت التي صبغ بها حياة الآخرين ووجودهم. فهو يكره أن يرى إنساناً يمتلك حرية تفكير أو تعبير. هاتان الأداتان اللتان نذر الجنرال نفسه لمحاربتهما ووأدهما. وهذا يعني قتل كل أسباب الحياة؛ لأن وجود مادة حياة يعني إلغاء وجود الجنرال. ويؤكد ذلك الأغنية التي يرددها الطابور كل صباح. وقد فرضها الجنرال مادة على جنوده، يرددونها، يقول إبراهيم منها: "علمنا الجنرال وأوصى:

الداخل مفقود

والخارج مفقود" (٩).

وبمعنى آخر لا معنى للولادة أو الموت في نظره، فكلاهما خارج إطار وجوده العسكري، حتى الأحلام المسترسلة يجب قمعها. فكل ما في البلاد من إنسان وطير وحيوان وحدائق وحضارة، وقامات الجبال والورود والأزهار والأغاني ونوافذ الروح والحنجرة والسماء الجميلة، والأحلام المسترسلة يجب تكبيلها وإعدامها؛ تنفيذاً لرغبة الجنرال؛ الرمز لقوى القمع والاستبداد ومحو الآخر في الوطن العربي، وفي دول العالم الثالث.

ولا يعني هذا أن الجنرال آمن ومطمئن، كما يصور ذلك إبراهيم نصر الله، فالأحلام والكوابيس تؤرقه. وقد أسرّ بذلك لأعوانه. وقد أراد الشاعر إبراهيم نصر الله في هذه اللوحات الفنية الجميلة الرامية أن يؤسطر فكرة مفادها أن القتل والدمار مهما كان توغله فإن النهاية الحتمية آتية لا ريب فيها، ورياح التغيير لا بُدّ أنها ستقلب موازين القوى؛ بحركة الأفراد والشعوب الإيجابية البنّاءة، التي تصبّ في مصلحة الفرد والوطن والأمة. ووفق هذه الرؤية لم يتوان الجنرال – الرمز أن يطعم الدبابة التي رآها في أحلامه نصف شعبه إمعاناً في الحفاظ على الكرسي، وإمعاناً في القتل والتدمير لكلّ من تسوّل له نفسه بالحركة أو بالتلميح أو بالتصريح عن النية أو الرغبة أو الفعل للتغيير نحو الأفضل. إنه يكبل المجتمع بالحديد والنار والدمار، من نوافذ السجون وأسوارها العالية، والعربات والبنادق والحواجز العسكرية والطغاة الذين انمحت من دواخلهم الرحمة والرأفة والإنسانية، فقلوبهم غلف، وكذلك امّحت القيود الحديدية، وتأملات الجنود وعيون المحققين، التي خلت من معاني الإنسانية بصلابتها وصلافتها وقسوتها، وكذلك الشرطي وعبوس الزنازين، وأقبية التعذيب، بفنونه القابضة على أرواح العباد. وفي ظل هذه الصورة الدامية فإن الجنرال يشعر بالسعادة، ويضحك حين يرى أدواته التنفيذية تنفذ أوامره العسكرية لطمأنته، ولمدّ عمره الافتراضي.

وتقف قصيدته "عودة الياسمين إلى أهله سالماً" راصدة لمسيرة الزمن وإطاره، وتعبيراً حياً لرؤية إبراهيم نصر الله الإنسانية والفردية، ووشائج العلاقات الإنسانية في إطارها الفردي والجمعي. فقد اعتمد إبراهيم نصر الله تواقيت الزمن ليلاً ونهاراً، وما يعنيه الزمن لإنسان العالم الثالث، الذي لا يلقي بالاً لأهمية الزمن وماهيته، فالحياة تسرقه وهو في غفلة لاهٍ عن مجرياتها. وتغلب على تقنية القصيدة الانتقال من الفردية والذاتية إلى العموم وإلى الرؤية العامة لما يجب أن تكون عليه أحوال الأمة. وتظهر خصوصية الساعات الأربعة والعشرين، إذ لكل توقيت له فرادته ورؤيته ومجال حركته وعمله، فالساعة الرابعة صباحاً تعني حركة المقاومة وما تتطلبه من شهداء تجسيداً لخطى العائدين إلى أوطانهم في بلاد الغربة والمنافي، أما الساعة السادسة صباحاً فتعني دفق ماء الحياة، وضرورة استمراريتها. وهكذا فالزمن يستمر في أطره ومجالاته وظواهره وخصائصه ونتائجه من عبثية الحياة، ومحاولات ترتيب الأشياء بغية البقاء والاستمرار، على الرغم من القتل والموت والدمار. فهذه سيدة الموقف، وساحة العرض السينمائي في جزئيات القصيدة القصيرة جداً. ففي وسط بركة الدماء يحاول الشاعر أن يلعب بماء الحياة، ويحاول امتلاك سيرورتها وسط البرامج العبثية التي تبلّد الذهن والمشاعر والأحاسيس؛ لانغماس الناس في هذه البرامج. لقد رصد إبراهيم نصر الله مسيرة الإنسان العربي خلال الأربع والعشرين ساعة من عمل وقيلولة وحركة موت وحياة وتبلّد حسّ ومشاعر، وهم يرون الدماء والموت والرعب دون أن يكون لهم حول أو طول. إنه يرصد العجز العربي وهو يجلس أمام شاشة التلفاز ينظر إلى العبث الإنساني والوجودي والموت والدمار على الساحة العربية، ثم يبكي ويضحك ويأكل ويشرب في آن. مما يعني بلادة الحس والفكر، وعقم الروح وتبلّد المشاعر. وكأن الإنسان العربي خلق ليعذب، إذ لا يجد أمامه سوى عوامل الفناء والقحط والجدب الروحي، والصحراء بمعناها الرمزي الممتد في أفق مخيلة الإنسان العربي، وبما يعنيه هذا الرمز من عقم مادي وروحي وجدب وتسلّط وإراقة الدماء وإزهاق الأرواح في ظل عربدة الجنرال.

إنّ حياة الإنسان العربي وفق رؤية إبراهيم تتراوح بين نبض الحياة والموت، وبين الفداء والتضحية والثورة على الرغم من الواقع المر الذي لا يمنح المرء بارقة أمل أو نبض حياة. وفي ظل هذه الصورة القاتمة يوجد بصيص أمل تتسع فضاءاته النفسية والروحية الموحية بحركات التغيير. فمهما كان الطغاة والطغيان فإن الانفراج لا بدّ آتٍ إذ لكل شيء نهاية، فالليل بقتامته وظلامه سيعقبه فجر يبشر بجديد، يحمل في أغصانه الخير والأمل والحب والحياة؛ ففي ظل غياب العدل والمساواة والحرمان على تعدديتها لا يكون سوى القهر والاستبداد، ولا يطرح على أرض التعامل سوى الموت والقتل والبحث عن ضحايا، وقتل كل أسباب الحياة في الإنسان والحيوان والجمادات. وتكاد قصيدة طلقات الرحمة بأقسامها الستة والستين لا تخرج عن هذا الإطار.

إن إبراهيم يُعدّ امتداداً لتجربة شعراء الستينيات المجددة في حقل الشعر، بحاسيتهم الشعرية الحديثة التي خرجت على عمود الشعر التقليدي مثل أمل دنقل وبدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس ومحمود درويش وعز الدين المناصرة وعبد المعطي حجازي، وغيرهم من الشعراء. ويمثل بشعره موقفاً أساسياً أمام العالم، ونموذجه ديوان "فضيحة الثعلب" وفق رؤية ماجد السامرائي "إننا مع شاعر يمتلك فيه الشاعر الحنين الدائم إلى كينونته المقتلعة من هذا العالم والمنفيّة فيه. وهو في الوقت الذي يبحث عنها –عن كينونته- ويعيد اكتشافها نجده يعمل على تحقيق امتلاكها باللغة. ... فاللغة هنا، هي "أنا الشاعر" في العالم. أما تعبيره بها عن تجربته وعن معناه فهو يمثل به أخصّ تمثيل نمط المقاربة التي يقيمها مع هذا العالم "قراءة في الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله". كما أن اللغة الشعرية عند إبراهيم بعيدة عن القوالب الجاهزة لأنها تنبع من ذاته، ومن تحدّي العالم الخارجي له، كما تنبع من إنسانيته ورؤيته العالم الخارجي الذي يقف منه إبراهيم موقفاً راصداً ومتحدياً وواعياً له؛ بإيجابياته وسلبياته على حدٍ سواء. إن لجوءه وتشرده ورؤيته منفاه وحياته في المخيم بكل ما تعنيه هذه الحياة شكل حاسيته الفنية على صعيد القصيدة والرواية والصور الفنية. لذا فإن اللغة مرتبطة بذات الكاتب ورؤيته وفكره وبالعالم الخارجي. هذه الذات الداخلية والعالم الخارجي هما محور أعمال إبراهيم نصر الله الفنيّة؛ الأفقية والعمودية. ولا شك أن القصيدة، كما يرى بعض النقاد، قد رصدت تطور المستوى الفكري للقصيدة والبناء المعماري لهذا التطور، بمواكبته تطور إبراهيم نصر الله الفكري، مما كان له الأثر الكبير في نضج أعماله الفنية.

وقد تميز إبراهيم نصر الله بالصورة الشعرية الفنيّة، الحافلة بمكوناتها وحقولها ودلالاتها ورموزها. ولم يأت ذلك اعتباطاً، وإنما كان نتيجة دربة وممارسة ومواظبة ووعي ومعرفة على صعيد السينما والرسم والتصوير. ولعل ولوجه حقل التصوير والفن التشكيلي أوجد لديه علاقات قوية بين الصورة واللوحة والصورة والكلمة... ولذا فإن الصورة لديه هي محاولة إعادة الاعتبار لهذا الجمال" (١٠). وقد أصبح إبراهيم يدرك أهمية تكافل الفنون، التي يشدّ بعضها أزر بعض، يقول: "لقد تقاطعت الأنواع الفنية والأدبية لدي، لا لأنني استحضرتها بقرار،

بل لأنها في الحقيقة كانت موجودة داخلي، وأعايشها. وكان حضورها بالتالي استحضاراً تلقائياً فرضته طبيعة وبنية عمل فني ما". (١١)

لقد منحته السينما وكذلك التصوير والرسم أبعاداً مهمة، كما منحته عيوناً متعددة، وأحاسيس بالأشياء من حوله. وقد حاول أن يرتقي بفن التصوير، وأن يوظف السينما بحركتها ولقطاتها وتموجاتها، وبسرعة إيقاعاتها ومشاهدها الحيوية والعبثية والجدلية في أعماله الفنية الشعرية منها والروائية. لقد منحته الكاميرا بلقطاتها وإيقاعاتها وأبعادها وزواياها رؤية فنية متطورة وظّفها في الشعر والرواية، وبخاصة وهو يلقي الأضواء والظلال على زوايا من وجهات نظر متعددة، أضاءت أعماله الفنية باللغة الحساسة الخاصة والواعية المدركة، وبزواياها المتعددة، وبلقطاتها السريعة والمتماوجة. الأمر الذي منح الأديب خاصية معينة.

ثانياً: الإبداع الروائي، رؤية ومنهج

نشر إبراهيم نصر الله منذ عام ١٨٧ وحتى اليوم خمس عشر، رواية كانت إضافة نوعية لحقله الأدبي، لتكتمل مسيرته الشعرية، في شكلها ومضامينها ورؤاها الفكرية والثقافية وتقنياتها الفنية، التي كانت منجزاً فنياً اخترق به إبراهيم نصر الله السائد والمألوف في الرواية العربية التقليدية والطليعية. ولا شك أن رؤيته الشعرية وطاقته في المجال الشعري كان لها دورها الفعّال في بناء النص السردي في أعماله الروائية، إذ خرج في كثير منها على ما كان سائداً في الرواية التقليدية، وذلك بكسره العمود الفقري للرواية التقليدية والطليعية، وعدم اعتماده التطور الزمني في بناء الرواية، وكذلك المكان، وباعتماده أيضاً على تشظي النص الروائي وتفكيكه.

ولا غرابة أن تحظى روايته الأولى "براري الحمى" التي صدرت عام (١٩٨٥) بدراسات متعددة، فهي منجز فني جديد في عالم الرواية الحداثية بعد رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني بفنيتها الفنية. وذلك بتخليها عن تفصيلات المكان والتسلسل الزمني. وقد عد د. إبراهيم السعافين بطل الرواية الأساسي هو المكان، بتأثيره الفعال في سلوك الشخصيات التي تأثرت به، وفي تفكيرها ومصائرها تأثراً بالغاً. وفي هذا العدد يقول جيريمي ريد الشاعر الروائي الإنجليزي: "إنها تصل دائماً إلى ما هو أهم من الفن، وهو العملية التحويلية التي يفقد فيها العالمان الداخلي والخارجي تمايزهما، ويندمجان أحدهما في الآخر عن طريق دينامية المجاز". وقد اختارها الكاتب الأمريكي (مات ريس) بتكليف من الغارديان البريطانية كواحدة من أهم عشر روايات كتبت عن العالم العربي، وذلك لمغايرتها لما هو شائع عن الوطن العربي في الإعلام الغربي. (١٢)

وقد صدرت لابراهيم نصر الله الملهاة الفلسطينية، وهي أول مشروع واسع على المستوى الروائي لتأمل القضية الفلسطينية ورصدها على مدى (١٢٥) عاماً. أما مشروعه الآخر (الشرفات) فيشكل الوجه الآخر للملهاة الفلسطينية.

وتقف شخصيات رواية "براري الحمى" علامة مضوئة على الانفصال المعرفي بتعدديته وأنساغه وأبعاده، الذي يشكل الجانب العقلاني الفاعل، والمتحرك، والموجه

لمواقف الشخصيات الروائية ورؤاها، وأنماط سلوكها. الأمر الذي يشكل اغتراب شخصية الرواية عن الآخر فيه، وانفصالها عن الشق الآخر، الجانب الروحي والمعرفي منه، ليبقى الجسد في حدود بيئته المكانية والزمانية خلواً من إنسانيته وعواطفه وأفكاره، وانتماءاته المتعددة.

لقد تمرد محمد حماد شخصية الرواية أو بطلها على حدود الزمان والمكان، مما يعكس الواقع الذي يعيشه قطاع عريض من مجتمع العمالة في أرض الجزيرة العربية، بجفافه وقسوته، وطرد أنساغ الحياة من الوجود البيئي والإنساني. كما يعكس المجتمع القائم بما يعنيه من أبعاد ودلالات. وبدهي أن يؤدي هذا التمرد إلى التمزق والقلق الذي يعيشه الفرد في الوطن العربي، وبخاصة في دول الخليج العربي. وعلى الرغم من التنافر الذي يشعر به محمد حماد بطل الرواية، الصلة الوحيدة التي تربطه بالمكان فإنه حاول التأقلم مع المحيط الخارجي، لكن دون جدوى، مما أدى إلى اغترابه عن الزمان والمكان.

وقد رصدت رواية (عو) تمزق النفس العربية، وتقلص المدّ القومي، وانحسار الأحلام بعد خروج مصر من دائرة الصراع العربي الصهيوني بفعل معاهدة كامب ديفيد الأولى، وما تلا ذلك من نتائج سلبية على صعيد الفكر والسياسة، ومن تقلبات في الرؤية والمواقف والسلوك، ومن انسحاب الفرد بآماله إلى الظل بعد أن شعر بإجهاض أمانيه وأحلامه المشروعة في مستقبل أمة فاعل، وبالتالي اغترابه عن الذات(١٣). ومن مظاهر الاغتراب ظاهرة التشيؤ لبطل الرواية، وفق رؤية ومشيئة الجنرال في رواية (عو)، مما أدى إلى انفصال الشخصية عن ذاتها، وعن مقوماتها الثقافية والفكرية ليصبح أداة بيد الجنرال، وليتحول من بوق إلى ناي.

أما الأسطورة الفلسطينية بين الحياة والموت في (الملهاة الفلسطينية) فتمثلت في إشكالية الحرية والبحث عن الذات من خلال الجنين في رحم الأم، الذي بدأ يبحث عن الحرية في رحم التكوين، الأمر الذي دفع الجنين إلى الانطلاق في العالم الخارجي تحت وطأة رغبته في الحرية، حتى يمارس دوره الوظيفي، الذي يختلف عن أدوار غيره كطفل نموذج للأطفال الفلسطينيين في عصرنا الراهن بكل ما تعنيه الكلمة. فقدره مكتوب منذ لحظة التكوين الأولى، وهو أن يكون منذوراً لقضيته. وهذا يعدّ تميزاً عن غيره، وتفرده؛ فكراً ورؤية وتعبيراً وسلوكاً.

أما جدارية الحياة والموت في رواية (أعراس آمنة) فتسجل لوحة المشهد الفلسطيني المرعبة، الراصدة لعالم شخصيات الرواية –آمنة– النفسي والإنساني في زمن الانتفاضة، وما يتبع ذلك من سلوك العدو الصهيوني الإجرامي من بتر الأعضاء، وكسر الجماجم، وهتك الأعراض، وهدم المنازل، واقتلاع الحياة من الإنسان والأرض والشجر، وإلغاء الوجود الإنساني بتصرفاتهم وسلوكهم وفق بنى هذا العدو المحتل الثقافية والفكرية والدينية، وفق أزمة وجوده.

أما رواية طفل المحاة فهي تكاد تكون وثيقة تاريخية برصدها إشكالية الهزيمة عام ١٩٤٨، وفقد الفعل العربي الفاعل. وقد أدى الاحتلال الصهيوني الفلسطيني عبر مراحل، وكذلك ممارساته العدوانية وتعقيدات القضية الفلسطينية إلى شلّ فاعلية قدرات العقل العربي عن

ممارسة الفعل الصحيح في ظل رؤية واعية، ومدركة لملابسات القضية وتعقيداتها.

لقد أخذ الراوي – في إطار التقابلات الثنائية والموازنات التي اعتمدها ومراجعات الأحداث التاريخية بالأسباب والمسببات – عوامل لإعادة شخصية الضابط فؤاد، وذاكرته لمفقودة إلى طبيعتها بفعل الهزيمة عام ١٩٤٨، وهو يقارن بين ثنائيات العمالة والوطنية والخيانة والشرف... الخ المرجعية للبحث عن سر الهزيمة التي لم يستوعبها عقل الضابط فؤاد فأودت به إلى الجنون.

لقد عملت الأسلحة الفاسدة التي خاضت بها بعض الجيوش العربية معركتها ضد العدو الصهيوني، وكذلك ثنائية الوعي – على الانهيار والجنون. وتجدر الإشارة إلى أن شخصية الرواية – فؤاد – بدأ بالعودة إلى نقطة الصفر الأولى لأحداث عام ١٩٤٨، بدءاً من نهاية الشريط حتى أوله ليقف على سرّ الهزيمة وضياع الأرض والوطن والإنسان. لقد استخدم ثنائيات الحدث المتناقضة، والموازنة المفارقة كنوع من الصدمة، وتوقع ردّات الفعل الإيجابية. الأمر الذي وضعه في دائرة الحدث بجزئياته في إطار البانوراما الكلية المتقابلة والمفارقة.

أما رواية (زيتون الشوارع) التي صدرت عام (٢٠٠٢) فقد رصدت تشنج الأنظمة العربية من الكلمة المكتوبة أو المسموعة بعد هزيمة حزيران، وحاربت بكل قوة الكلمة التي تدل على الوعي، أو التغيير، أو الرغبة فيه، أو تأكيد الذات في إطار المجموع الكلي للأمة. لقد فقد الفرد العربي عقله بعد هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، كما فقد توازنه. ويدل على ذلك سلوك خميس شخصية رواية (زيتون الشوارع) الذي حطم جهاز الراديو استنكاراً ورفضاً للأغنية التي تشير إلى أن العرب شجعان، وأنهم لا يعرفون الخوف أو الجبن أو الهزيمة. وعلى الرغم من ذلك فإن شخصية خميس لم تنحنِ للهزيمة، بل بعثت فيه ضرورة التحرك والعمل وإثبات الذات والهوية على الرغم من رعوية الفكر الشعبي في تلك المرحلة، الذي لا ينظر إلى الأمور نظرة جدّية تتناسب وحجم المأساة في حينها. وقد اتخذ هذا التحرك منهج الالتصاق بالأرض والتشبث بها.

ولم يفت إبراهيم نصر الله رصد أسباب الهزيمة، وهي فقد الحرية التي تقود بالضرورة إلى حتمية الهزيمة، وإلى الفساد، وفقد الذات، وتأكيد الفردية والأنوية الحادة وتغليبها على مصلحة الأمة والوطن. ولذا أصبح الفلسطيني مثل زيتون الشوارع يقطفه غير أصحابه الحقيقيين، في الوقت الذي كانت فيه أشجار الزيتون قبل عام ١٩٤٨ تحمى بالأسلاك الشائكة والأسيجة. وهذا يشير إلى ثنائية الرؤية المفارقة لماهية الفلسطيني وأوضاعه وهيئته في المعادل الموضوعي –شجرة الزيتون– على اختلاف مناحي الرؤية لهذا المعادل.

وتجسد رواية (أعراس آمنة) وعي الإنسان الفلسطيني، وفق رؤية إبراهيم نصر الله، والتحامه بها، والتحامه بالأرض والوطن، ورفضه الفتور والخيانة والعمالة للعدو. كما تجسد أسطورة تلاحم الفلسطيني بقضيته والتحامه العضوي بها. فحياة الفلسطيني هي محور هذه الملهاة؛ بعلائقها وتقاطعاتها وتعقيداتها وبثنائياتها الضدية، عبر تقاطعات الولادة والموت، وإشكالية هذه التقاطعات في إطار الوحدة العضوية، والتلاحم الكلي بالأرض.

فلسطين هي مركز الكون للإنسان الفلسطيني أنى وجد، وأينما كان. ولم تخرج رواية (تحت شمس الضحى) عن رؤية انتماءات الفلسطيني للوطن والقضية، وعن صور الانتهازية والانحراف عن المعايير الأخلاقية والثورية، إذ فتحت أوسلو للانتهازيين بوابة الثراء وبيع الوطن من أجل حفنه دولارات. وهذا ما يؤكده ما هو قائم اليوم من بيع الوطن والإنسان والقضية والعمل على تصفيتها بحثاً عن الثراء والسمعة والخيانة والعمالة.

أما رواية (زمن الخيول البيضاء)، فقد اتخذت منحىً آخر وهي تجسيد هوية الإنسان الفلسطيني، وهوية الأرض والوطن مهما حاول العدو الصهيوني بعثرة هذه الهوية وتمزيقها والعمل على طمسها. فالإنسان الفلسطيني ضاربة جذوره في أعماق الأرض منذ آلاف السنين، ويجسدها شجرة الزيتون والخيول الأصيلة والحكايات الشعبية المتوارثة عبر الزمن والموروث الذي يفتقده العنصر اليهودي الدموي القاتل الذي يحاول قتل الفلسطيني واقتلاعه من أرضه، ويعمل جاهداً على ذلك بكل ما أوتي من قوة تسنده القوى الإمبريالية الأمريكية والغربية والمصالح الدولية الانتهازية.

هوامش:

١ - حاتم الصكر، الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، الغلاف.

٢ - د. إحسان عباس، المرجع السابق، المقدمة، ص٥.

٣ - د. إحسان عباس، المرجع السابق، ص٥.

٤ - انظر: إبراهيم نصر الله، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، ص١.

٥ - أحمد دحبور، جريدة الحياة الجديدة، فلسطين، ٢٠٠٣/٥/١.

٦ - المرجع السابق.

٧ - محمد عبد القادر، مايسترو نصر الله، اتساع الأفق في زمان ضيّق.

٨ - د. إحسان عباس، الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله، ص ٢.

٩ - إبراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية، ص٤٤٤.

١٠ - محمد الأميري، تحت شمسين، صور وكلمات، جريدة "الدستور"، ٢٠٠٤.

١١ - المرجع السابق.

١٢ - محمد عبد القادر، براري الحمى في ميزان النقد الأدبي انظر: د. إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان ١٩٩٥، ص٣١٨، ٣٢٠.

: المراجع التي اعتمدها محمد عبد القادر في دراسته، وعددها سبعة عشر مرجعاً.

: فدوى دوغلاس، براري الحمى، ما بعد الحداثة عربياً، ترجمة بكر عباس، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٨ حزيران، ١٩٩٣م.

: ماجد السامرائي، رواية الثمانينيات في الأردن، منشورات وزارة الثقافة، وأزمنة، ١٩٩٤.

: ماجد السامرائي، حقائق النص، حقائق الواقع، قراءة في الأعمال الشعرية لإبراهيم نصر الله.

: د. فيصل دراج، مجرد ٢ فقط، المعاش الغريب والروائي المختلف، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، العدد ٤ خريف ١٩٩٤.

: رواية عو لإبراهيم نصر الله، بين سلطة الكلمة وكلمة السلطان.

: زياد أبو لبن، حوار مع إبراهيم نصر الله، على هامش معرض (مشاهد من سيرة عين) دارة الفنون، ١٩٩٥.

: د. صلاح فضل، إبراهيم نصر الله والرواية الشعرية، اكتشاف شعرية الحياة عبر نفس ملحمي، جريدة الحياة.

: أديب نايف ذياب، اليد وصورتها المجازية في البحث عن منهج لفهم الشهر، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد (٦) العدد (١) ١٩٨٨.

١٣ - د. حسن عليان، الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، سلسلة كتاب الشهر، ٢٠٠٥.

إبراهيم نصرالله: البدايات والاتجاه الملحمي

د. محمد عبد القادر



عرف جمهور الشعر ابراهيم نصر الله شاعراً قبل أن يعرفوه روائياً، وعرفته كذلك من خلال عدد من القصائد التي كانت تنشرها صحف ومجلات عربية إلاّ أن قصيدة "طويلة" واحدة استقرت في ذاكرتي منذ أمد بعيد وكانت بعنوان "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق"، وفي وقت لاحق استوقفتني قصيدة طويلة أخرى بعنوان "فضيحة الثعلب" وكانت تستدعي (ويتمان) والحلم الأمريكي ودور الساسة الأمريكيين في إسقاط هذا الحلم وتدمير القيم التي كان يمثلها. ثم أتاح لي صدور "الأعمال الشعرية" لابراهيم نصر الله فرصة الإبحار في عالمه الشعري دفعة واحدة، فوجدتني أمام تجربة شعرية خصبة، ومتنوعة، تغذ الخطى باستمرار نحو التطور وتجاوز الذات، وأمام شاعر مبدع اقتحم دنيا الشعر بثقة مثيرة للدهشة وهو لما يزل شاباً في مقتبل العمر، يحمل رؤى وأدوات ولغة وإيقاعات وصوراً حداثية تحكي موهبة واضحة، وخيالاً فريداً، ومشروعاً فنياً ذا خصوصية وتميز، غدا بفضله واحداً من الشعراء العرب المرموقين.

وبدا لي من خلال التأمل والمتابعة أن نصر الله بدأ بدايات قوية، في كل من الشعر والرواية، بدا وكأنه مبدع لم يتدرج في قدراته الفنية، بل تخطّى مرحلة مراهقة أدبية غالباً ما يمر بها كتاب ومبدعون كثيرون. في عام (١٩٨٠) تصدر للشاعر أولى مجموعاته الشعرية (الخيول على مشارف المدينة)، وتصدر بعدها بعامين مجموعته الثانية (المطر في الداخل) ليتلقاها النقاد

باحث من الأردن.

بترحيب عال. يكتب د. عبد الرحمن ياغي مقالة بعنوان "شاعر فتى وديوان بحجم القلب" حول "الخيول" مشيراً إلى الرمز الذي يتحرك بحرية الطيور التي تعرف مجالات أجنحتها فيجيء بسيطاً، معبراً، شفافاً(١)، وهذا زميل الشاعر في ميداني الدراسة والفن، الشاعر يوسف عبد العزيز يحتفي (بالخيول) كاشفاً عن شاعر يبشر بالكثير من الامكانيات وبموهبة فذة، وبشاعر أصيل(٢). ويكتب الشاعر الراحل عبد الرحيم عمر فيقول إن عالم ابراهيم نصر الله الشعري عالم خصيب وجذاب، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نطالبه بنصيب أوفى من الصفاء الموسيقي لقصائده(٣).

وهذا ناهض حتر يكتب حول "المطر من الداخل"، ويختار قصيدة "الشوكة" موضوعاً للتحليل، ويقول إنه "فرح جداً بهذا الفتى الذي ينهض الآن – بالضبط في وقته – في زمن أزمة الشعر المحلي – محاولاً أن يكتب نصه الشعري ضد هذه الأزمة بالذات، أزمة الرؤية وأزمة التشكيل – اللغة.(٤)

قيمة هذه البدايات – (الخيول) و (المطر) – أنها قدمت للقارئ العربي شاعراً حداثياً تمثّل التراث الشعري الذي سبقه، وأدرك ما حوله من مدارس فنية حديثة ومعاصرة وعقد العزم على أن يكون صاحب مشروع خاص، بصوت واضح ورؤى متميزة، فنأى بنفسه عن لغة الخطابة والعويل والصراخ والقول المباشر، وصاغ لغة تنتمي إلى عالم الرسم والتصوير، لغة ترسم لوحات فنية مبتكرة، تندمج فيها الطبيعة ومفرداتها بالمشاعر والرؤى الانسانية، ما يضعنا في نهاية المطاف أمام مشهد شعري حيوي جديد. في مطلع أول قصيدة في (الخيول) يتضح اندماج العناصر الطبيعية والانسانية في مشهد شعري لافت:

لأنك كنت قريباً من الحزن أكثر منا اشتعلت

وكانت طيور الشواطئ تهبط

في راحتيك خطوطاً ولونا

بكينا جميعاً

وأنت ابتسمت

أيا سيد الفرح المتورد ناراً على جبهة البحر

لا تبتعد.

وتشهد البدايات أيضاً أنّ قصيدة نصر الله ذات سمة ديناميكية، تنسجم تماماً مع كون متحرك، ونلمس هذه "الحركية" حتى في وصفه لحالة ساكنة تتمثل في انتظار حبيب لحبيبته:

على هوة الانتظار الجميل

أسيل إلى مطعم جانبي

وأسند عيني إلى أوجه العابرين وأبحث

وأسند ظهري إلى حاجز من حديد

وأقضم خوفي بألاّ تجيء

وآخر لقمة خبز

يباغتني وجهها مرة

في فتاة تموج

وهل هناك ما هو أكثر صمتاً وسكوناً من حجر؟ هذا خيال شاعر لا يراه كما نراه:

غرفة في ضواحي المدينة

تركض في حلمها

وتردّ غبار التمزق عن بابها

يغمر أرجاءها

وجه سيدة واسع كالأماني

على شكل خارطة زنبقة.

على أن تصوير حركية الداخل والخارج في سياق مشهد شعري ممتد إنما يمثل سمة أخرى من سمات البدايات لدى الشاعر، فالأفعال اللغوية والأسماء والصفات ليست مجرد وحدات لغوية متجاورة، بقدر ما تشكل معاً شرايين تتدفق حياة في جسد القصيدة.

وبقدر ما تحمله هذه الصورة الحركية من جدة وابتكار، فإنها أيضاً محملة بمستويات عديدة من المعاني والإيحاءات والدلالات العميقة. يخاطب الشاعر أباه فيقول:

منذ عشرين

لم تترك الشمس

أنت الذي توقظ الشمس والطرقات

عشر كلمات صيغت في بنية فنية دلالية تحمل عنقوداً من المعاني الصريحة والمضمرة:

- أبي – بدلالته الرمزية – هو الذي يشعل فتيل النهار قبل الشمس،

وهو الذي يؤذن في الناس أن حيّ على العمل، إذ إن الأب هنا هو مطلع النهار ومفتاح الحياة.

- وأبي – بدلالته الطبقية – عامل، يظل دائماً في المقدمة.

- وأبي – بدلالته الكفاحية – يوقظ النائمين ويملأ الشوارع بالناس

- وأبي لا يرى الشمس، والشمس لا تراه لأنه يعمل على مدى النهار بكامله.

• هذا عالمٌ : أبي فيه كل شيء، وليس له منه شيء.

وفي البدايات تتجسد روح الحداثة في احتفاظ الشاعر برؤيته الخاصة للنسيج الكوني، حيث يحتل الانسان مركز هذا النسيج:

لست ضد الجبال

ولكنني أتساءل حين تشع البروق

أينا يشهد الاندلاع الصباحي

هذي الصخور

أم الدم في حدقات العروق؟

في الزهرة الرابعة من "أزهار عدن" يرتقي الشاعر بالإنسان ليغدو مبدعاً آخر للكون:

تقولين لي:

لأن السماء

ظللت حزن أبنائك المتعبين

هي الآن زرقاء

تقولين لي:

لأن الجبال استدارت لتحرس

شيخاً بمركبه الخشبي

بعرض المحيط

هي الآن لا تقبل الانحناء

تقولين لي:

لأن الرجال هنا طيبون

يحبون أشجارهم والنساء

يجئ الشتاء.

وتشير البدايات إلى حضور متميز للمرأة في شعر نصرالله، وهو يبدأ رحلته الشعرية معها من قلب المعاناة المشتركة التي خلقتها قوى غايتها إقفال منافذ الحب والحرية الإنسانية. المرأة ليست طرفاً في حالة حب تقليدي بين اثنين في قصائد البدايات، بل إن المرأة/الرجل حالة من التوأمة الإنسانية تصارع قوى تتقن طرد المحبين من جنة الحياة. "لماذا يخافون أن نلتقي؟" سؤال لا يبتغي جواباً، والنضال ضد "المدن المطفأة" – مدن الظلام – يقتضي فعلاً يقوم به طرفا العلاقة:

لا أحب المدينة

لكنني

سأقاسمك السر

أعرفها

أهبط الآن درباً إلى تربة الجرح

أسعى إليك

نحاصرها.

ولا يخفى دور المرأة في الإبداع الشعري عند نصر الله، فإذا كان زمان ربة الشعر (Muse) قد ولى، فقد جاء زمان المرأة/الإنسان التي أصبحت هي القوة الكامنة وراء "ميتافيزيقا" الولادة الشعرية. فهي ليست مصدر الإلهام والوحي به فقط، بل هي الحالة الانسانية التي توحي بالشعر وتكتبه أيضاً:

يجمع الأرض بين أصابعه

يعتلي صهوة القاعة الصاخبة

في يديه قصيدة

يبسط الورقة

يقرأ الدم

والتربة الطيبة

في ظلمة الركن سيدة شاحبة

لم تكن أمه

قبلت صوته

أزهرت بسمة

قمراً

وسماء

فطوى الورقة

ومضى يقرأ البحر من وجنتيها

...

فكان الغناء

ومنذ البدايات جاءت المرأة لتشكل رمزاً للحرية، وذاكرة الوطن. فهو حين يفكر بالرحيل عن البلاد، كانت المرأة هي القوة التي تشده الى الجذور وتخرجه من حالات القلق والاغتراب والاستلاب:

في المساء يعود

يلملم أشياءه

ويعد حقائبه ..

ثم يعبره وجهها غيمةً

فيمزق تذكرة في يديه

ويشرع كل نوافذه صوبها

وتشهد البدايات ولادة للرموز في شعر نصرالله، رموز تحيل إلى شخصيات معروفة، أو أسماء ذات دلالات وطنية وإنسانية نبيلة، أو حالات فردية تكثف صورة جمعية لشريحة اجتماعية محددة. مرة يحضر صوت مارسيل، وأخرى تحضر ريما طنوس، وخليل زقطان، ثم تأتي رموز أخرى ذات دلالات سياقية مثل فاطمة، والخضراء، وعثمان، والعجوز، وهيفاء. وإذا كان تشكل الرموز قد جاء في البدايات، فإنه لافت للنظر أن هذه الرموز وبعض قصائد البدايات ستولد من جديد في قصائد لاحقة. فقد ولدت قصائد بحجم "الأجنّة"، وسوف تنمو وتتطور فيما بعد لتغدو أعمالاً شعرية ذات سمات ملحمية أو رمزية كونية تشكل جسراً بين البدايات وما تلاها. والأمثلة على ذلك عديدة. فقصيدة (الرحلة الثانية) في (الخيول) هي في تقديري طفل القصيدة الملحمية الرائعة (الطائر) في مجموعة (الفتى النهر والجنرال). كما أن قصيدة "الانتشار باتجاه الوطن" في (الخيول) هي الجنين الأول (لحوارية الغريب) التي جاءت أكثر عمقاً وتعقيداً في (الفتى-النهر). وقصيدة (الجندي) في (الخيول) ستولد من جديد (وهي ذاتها كانت نبوءة مذهلة) قصيدة "ملحمية" مدهشة هي "الفتي .. النهر والجنرال". و"الشرطي"/الرمز الذي جاء في البدايات سيكبر وظيفياً ويغدو "الجنرال" في المراحل التالية. أما هيفاء، التي ولدت في "الخيول" ونمت في "المطر" فسوف تولد شخصية ذات دلالات وأبعاد إنسانية هامة في نعمان يسترد لونه.

وهكذا شهدت البدايات ولادات شعرية، نمت وتطورت في أعمال لاحقة وهو ما يشكل ميزة فريدة في شعر ابراهيم نصر الله، تعبّر عن استمرار الفاعلية الشعرية، والتواصل مع البدايات، كأنه إحساس الشاعر بأن الجنين لم يكتمل رؤيا وبناءً، وأنه أصبح بعد ذلك بحاجة إلى لغة جديدة وأفق أكثر رحابة ورؤيا أشد عمقاً وتماسكاً.

ما بعد البدايات : الاتجاه الملحمي

إذا كانت مجموعتا "الخيول" و "المطر" قد شكلتا فيما نرى لحظة إبداعية متقدمة لشاعر يخطو في ميدان الشعر بثقة عالية وموهبة قوية فيما رسختاه في الساحة الشعرية مبدعاً يبشر بعطاء كبير وتجربة متميزة، فإن الأعمال اللاحقة جاءت لتشكل تجربة جديدة اهتمت بالشكل الشعري الملحمي الذي يمتلك طاقة تعبيرية شديدة الصلة بالوجدان الجمعي الفلسطيني، فصدرت المجموعة الثالثة بعنوان "نعمان يسترد لونه"، لتتبعها أعمال أخرى تضم قصائد ذات سمات ملحمية واضحة، وأبرز هذه القصائد "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق" في مجموعة "الفتى النهر .. والجنرال" وقصيدة "الفتى النهر والجنرال" ذاتها التي حملت عنوان المجموعة الرابعة، علاوة على قصيدة "راية القلب" في حطب أخضر وقصيدة "زيتون مؤجل" و "فضيحة الثعلب" التي حملت عنوان المجموعة الثامنة.

"نعمان" – موضوعاً – تناولت مرحلة من مراحل النضال الوطني الفلسطيني، وشكلاً تكونت من ثلاث وثلاثين قصيدة تبدو منفصلة، لكنها في حقيقة الأمر مترابطة ومتماسكة موضوعاً ولغة وشخصيات، وذات بناء درامي يحتوي على خيط سردي شعري يربط فيما بين الأجزاء الثلاثة لقصيدة ملحمية شاملة. وبدلاً من أن يتجه الشاعر الى ربة الشعر يستلهمها ويطلب منها العون، استهل مجموعته برمزية الشمس، ليتداخل صوتها مع صوت الشاعر محدداً رؤية شاملة للحياة:

تبسط الشمس سطح المدينة

تدخل بوابة الصحو

- يا أيها البشر الداخلون إلى دمهم

من غبار الطريق

اخلعوا جلدكم

وارتدوها

وأحزانكم

واسكنوها

واعملوا أن تظل لكم حنطة

وألاّ تغيب.

يشتمل الجزء الأول من القصيدة الملحمية "نعمان يسترد لونه" على ثلاث عشرة قصيدة محكمة الترابط والتواصل الدرامي، وتمثلت وظائفها الفنية في:

- تقديم فاتحة الديوان التي تحتوي على الوصية الاستهلالية للشاعر

- تقديم شخصيتين ملحميتين هما: نعمان وأبو أحمد

- وصف الحالة النفسية المتحولة لنعمان قبل التحاقه بالمقاتلين

- وصف الأثر النفسي الذي خلفه استشهاد أبي أحمد

- إيراد عدد من الرموز الفنية ذات الدلالة الهامة في سياق القصيدة مثل (البحر، النهر، الشمس، نعمان، الحلم، الأزرق، السيدة).

- توظيف عدد من التقنيات الفنية المستخدمة في الديوان كالمونولوج، والحلم، والحوار، والأصوات المتعددة.

بعد الفاتحة الاستهلالية يبدأ الديوان بالرحلة التي ستشهد مسار التحول في حياة نعمان، فنعيش معه حالة الحزن والإحباط، مروراً بالحلم في استعادة الوطن السليب، ثم حالة الألم التي تعصف به بعد استشهاد أبي أحمد لتعقبها حالة من الفورة الوطنية، وانتعاش الحلم من جديد ليقوده هذا إلى فرح غامر عند التحاقه بالمقاتلين.

أما الجزء الثاني من هذه القصيدة الملحمية فيتكون

من عشر قصائد تمثل ساحة الفعل وميدان الحركة وتشهد تطور شخصية نعمان واشتداد عوده، وتفتحه الوجداني والعاطفي، حيث يتعرف على فتاة السلط التي يلتمع على صدرها الصليب وتحمل ديوان "آخر الليل" لمحمود درويش.

في جزئها الثالث المشتمل على قصائد عشر أيضاً، ترصد المجموعة مشهد الاستعداد والرحيل، ويستعيد الخيال هيفاء الشهيدة، يتلو ذلك استشهاد نعمان، ثم يكون ذلك الانبعاث الأسطوري لهيفاء ونعمان في مسار حياة جديدة، ليكتمل البناء الملحمي ل نعمان يسترد لونه.

تميزت هذه القصيدة الملحمية بتجاوزها للسمات الملحمية التقليدية، فهي وثيقة الصلة بالواقع والتاريخ المعاصر، وهي بدلاً من أن تكون قصيدة واحدة طويلة، جاءت في معمار فني شُيد بثلاث وثلاثين قصيدة منفصلة ومتماسكة في آن واحد، وذلك ما يسمح للقارئ بالتقاط الأنفاس وتأمل كل قصيدة بذاتها وعلاقتها بما سبق وبما سيأتي من قصائد. سمة أخرى مميزة هي قدرة الشاعر على صنع البطل الملحمي من خلال الإنسان العادي والبسيط، ناهيك عن قدرتها على أن تسلط الضوء على النمو النفسي والتحول القيمي والأخلاقي للشخصية الملحمية، دون التركيز على الحدث التاريخي ذاته ووصفه من الخارج، بل رسمت الأجواء الملحمية من تفاصيل المكان والذاكرة والحالات النفسية المتحولة للشخصيات الفنية، والتي تحضر بأصواتها الخاصة بعيداً عن سرد الراوي/ الشاعر العارف لكل التفاصيل، وتلك سمة أخرى هامة من سمات هذه القصيدة الملحمية والتي سنلمحها في قصائد لاحقة.

بعد "نعمان" واصل نصرالله رحلته في كتابة القصائد الملحمية لتصدر له في هذا السياق "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق" مستلهماً عملية اختطاف حافلة ركاب إسرائيلية من قبل أربعة فتيان فلسطينيين في عام ١٩٨٤، وتوجهوا بها من عسقلان الى رفح مطالبين بالإفراج عن أسرى فلسطينيين في السجون الإسرائيلية. القوات الصهيونية تقتحم الحافلة فيستشهد اثنان ويؤسر الإثنان الآخران. (فيما بعد قتلت هذه القوات الأسيرين بعد أن اقتلعت عيونهما).

لربما كانت تلك أول قصيدة قرأتها منشورة لابراهيم نصرالله في مجلة عربية، فكانت قصيدة أذهلتني، خاصة وأنها كانت تعبيراً إنسانياً عن حدث كان ما يزال حياً، متعدد الأبعاد والوجوه. ولا أظن أن أحداً من الأدباء والنقاد والقراء الذين اطلعوا عليها، أو سمعوها بصوت الشاعر، لم يشعر بهذه الروح الملحمية التي تسري في جسد القصيدة لتمنحها مكانة فنية وجماهيرية متميزة ليس فقط في النتاج الشعري للشاعر بل في النتاج الشعري العربي بعامة.

يقوم المبنى الفني في "الحوار الأخير .." – كقصيدة ملحمية – على قسمين:

أولهما رحلة الفتيان الأربعة من غزة الى عسقلان (رحلة الذهاب الى الهدف)

وثانيهما رحلة الفتيان من عسقلان الى رفح (رحلة العودة بالهدف).

ويشتمل كل قسم على سلسلة من البنى الفرعية تندمج في تشكيل فني مدهش جمع فيه الشاعر بين الروح الملحمية والسرد القصصي والتقنيات الدرامية.

يستهل الشاعر القسم الأول بأصوات الفتيان الأربعة واحداً في إثر الآخر، في مناجاة منفردة، يقول فيها الأول أنه كان يتمنى في تلك اللحظة أن يكون وسط أقرانه في المدرسة، لكنه يوجز رسالته فيقول:

لا أقول لك الآن أني سأمضي إلى الموت

لا أعشق الموت

لكنه سلمي للحياة

يتقدم الصوت الثاني لنشاهد فتى وقد فتح عينيه على اتساعهما ملتقطاً كل التفاصيل اليومية الممكنة في قطاع غزة، فيمرّ في خياله باعة السمك، وطالبات المدارس، والحوانيت، وشتاء غزة وبحرها وعمالها، وحقولها وبيوتها وبياراتها، وصولاً إلى الجد الحزين وحكاياته، وعروق الأب المتعبة، ووجه الأم، إلى جارهم الطفل الذي "اختطفته الرصاصة من عنديب البراءة". إنها غزة بكامل بهائها وأحزانها وتفاصيلها. يليه الصوت الثالث، فيستبق الفتى لحظة الشهادة ويراها قادمة لا محالة في قول أشبه بالنبوءة، مؤكداً أنه لولا الرصاصة التي "ستقتلني" لكنت أحمل الآن كتبي أو أداعب البحر بأسماكه أو قطة البيت. يجئ رابعهم ليقول أن العدو لم يترك لهم خياراً غير القتال. بعد هذه "المونولوجات" الأربعة تتجمع الأصوات في صوت واحد يعلن أن كلمة السر فيما بينهم هي "حب".

يتواصل البناء الملحمي في مشاهد درامية متتالية: الطبيعة تدلي بأصواتها معلنة عن رغبة الأرض والخيل والريح والجداول في إسناد هؤلاء الفتية، ثم يحضر صوت الشاعر، راوياً ملتحماً مع غزة مرة، ومع الأم مرة أخرى، دافعاً بحركة القصيدة الملحمية إلى الأمام، دون أن يشكل صوته خروجاً عن السيمفونية الشعرية ذات التناغم المثير للدهشة والمتعة.

ثم يرد صوت الأم متمماً للأصوات الأُخرى ومشكّلاً قلب القسم الأول، ومتضمناً رسالة الفتية التي هي في جوهرها رسالة الحالة الكفاحية الفلسطينية.

وإذ ينتهي هنا القسم الأول، تتحرك عين الشاعر المصوِّرة إلى غزة من داخلها فنرى جنود الاحتلال في البحر والطرقات، ونسمع صدى حوار بين أم وجندي محتل يسألها ماذا تخبئ تحت ثوبها: رسائل، سلاح، أم ملصقات؟ فترد بأنها "حامل"، فيجيب "مخرّب"، فترد ثانية "فدائي". يتحول المشهد بعد ذلك الى الحافلة الذاهبة إلى عسقلان وتتنقل الكاميرا بين وجوه الركاب، بمن فيهم الفتيان الأربعة، فيما يحاول أحدهم مغازلة فتاة قبالته، وهذا تصوير بديع لتلقائية الطبيعة الإنسانية لهذا الفتى الذي يعلم أنه سائر إلى حتفه، لكنه لا يتردد في اقتناص لحظةإنسانية مواتية. ينتهي القسم الأول بوصول الفتيان إلى عسقلان ويفترقون كي يلتقوا ثانية في الحافلة/الهدف.

يبدأ القسم الثاني بصوت استهلالي للشاعر، ممهداً للبداية الفعلية بدخول الفتيان الأربعة حافلة عسقلان – رفح. تتنقل الكاميرا مرة أخرى في داخل الحافلة/الهدف

ويتحرك الأربعة معلنين سيطرتهم على الحافلة، ويطلقون سراح امرأة اسرائيلية حامل:

انزلي

إنما الموت في خارج الحافلة

وجنينك ما بيننا في أمان

لكنه ميت ميت

إذ ترجعين إلى القتلة.

يتصاعد المشهد الدرامي في القصيدة، ويجئ صوت الشاعر ناقلاً الرسالة الإنسانية لهؤلاء الفتية، يتلوه صوت غزة مردداً صوت الأم في القسم الأول، لتتوحد الأصوات كلها في رسالة الكفاح الفلسطيني. تعود كاميرا الشعر للحركة السريعة في داخل الحافلة لدى اقتحامها من قبل قوات الاحتلال فتصور وحشية الاعتداء الصهيوني على الفتيان:

- الهراوة تهوي على الرأس ..

- دماء على الجبهة النبوية

- ها أنت تُثقل بالطعنات

- ها أنت تهوي ... انتبه ... أنت تهوي

- هم يقتلونك لا ريب

- انهم يفقأون العيون

وإذ يتغلب ميزان القوة المعادية، يحضر على الفور صوت الأم، مخاطباً الجميع بصيغة المفرد لتمثل ختام القصيدة:

أنت تمضي إلى الموت

حين يسجونك الآن في القبر

ارفع جبينك يا ولدي

وانتصب عالياً

عالياً

عالياً

في كل زهرة فلٍ هنا

ارتفعت نخلة

واستطالت

حصون

هذا عن المبنى الفني "للحوار الأخير .."، أما عن

السمات الملحمية لهذه القصيدة، فيمكن القول إنه إذا كان نصر الله قد استخدم أسلوب القصائد المنفصلة/ المترابطة في قصيدة "نعمان"، فقد لجأ في "الحوار الأخير" إلى القصيدة الطويلة الواحدة مثبتاً شيئاً من الفواصل بين مقاطعها دون أن يحول ذلك بين القول الشعري والتدفق الدرامي للقصيدة التي تتميز بمحافظتها على استمرارية التوتر النفسي والمشهدي. أما فيما يتصل بالتجربة وموضوعها فقد تناولت هذه القصيدة الملحمية عملية واحدة استغرقت ساعات قليلة في مداها الزمني لكنها حملت مضامين إنسانية عميقة للكفاح الوطني الفلسطيني. وهنا، في هذه القصيدة، توزعت البطولة الملحمية بين الفتيان الأربعة، والأم، وغزة، وإن كانوا في حقيقة الأمر بطلاً إنسانياً واحداً.

وعلاوة على القيمة الإنسانية والفنية والوطنية لهذه القصيدة، فقد حظيت بقيمة جماهيرية واسعة النطاق، وصدرت في عدة طبعات عربية، وأكدت مقولة فنية أساسية أن البساطة التعبيرية في الفن قادرة على حمل المعاني العميقة إذا كان الكاتب مبدعاً.

في قصيدته الملحمية "راية القلب" يقدم ابراهيم نصرالله رؤية فلسفية عميقة لصراع الحياة مع الموت، لتحمل سؤال الوجود الذي يثيره الشاعر في أوصال القصيدة كلها، مقترحاً خلاصه الرؤيوي لجدل الحياة والموت. والقصيدة التي تبدو في ظاهرها رؤية تجريدية لهذا الصراع، إنما تنطوي على عدة مستويات من القراءات والدلالات الفنية.

يتمثل المستوى الأول في القراءة الذهنية التجريدية لموضوع الموت كقضية وجودية قائمة منذ وجد الإنسان على الأرض، وسوف يبقى هذا الصراع قائما في الحاضر والمستقبل: فالإنسان سيبقى في نهاية المطاف ضد الهزيمة وضد الموت لأنه في الأصل ابن الحياة، التي تظل مشرقة ومستمرة رغم أشكال الموت وأدواته المتعددة.

وهناك المستوى الإنساني الذي يرى أن جوهر الحياة يكمن في مفردتين أساسيتين هما: الحب والحرية، وفي هذه القصيدة يمثل الحب سلاح الشاعر وملاذه في موجهة الموت، لتنتصر الشمس (راية القلب)، أو مشعل الحرية الذي لا ينطفئ.

ويتمثل المستوى الثالث في تلك العلاقة الجدلية الرابطة بين المستويين الأول والثاني وهي ارتباط الموضوع الملحمي بالواقع، فالرؤية الفلسفية-الإنسانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقع السياسي العربي بعامة (الخذلان)، والواقع الفلسطيني ما بين انتصار بسيط هنا، ومجازر مروعة هناك. وأزعم أن محرك القصيدة في الأساس إنما يتمثل بهذا القتل الجماعي للفلسطينيين، والتي لم تكن "صبرا" آخر حلقاتها.

وإذا كان التحليل الفني يقودنا إلى رؤية هذه المستويات الثلاثة، فإن القراءة الفنية المنصفة والسابرة هي التي تقرأ القصيدة بشموليتها وتستوعبها بكليتها حتى تحتفظ القصيدة بأجوائها المتكاملة ورؤيتها الإبداعية.

ما هو الموت الذي تكتبه القصيدة هذه؟ ما الرؤيا التي يقترحها الشاعر؟

ترى القصيدة أن الموت الحقيقي ليس فناء الجسد، بل الموت هو كل ما يسلب الروح بهاءها، والحياة جمالها، والحرية فضاءها. وعندما نقرأ القصيدة بشيء من التمعن والدقة نرى أن الشاعر، الذي يخوض نزالاً مع الموت، قد حدد أسلحة كل طرف وأدواته. فالموت كيان عدته الجند، والرصاص، والأفاعي والقيود، والحراب، والزنازين، والرصاص، والظلام والأعاصير، والخوذ، والمشانق، والعبيد، والأخوة الأعداء.

أما عدة الشاعر التي يقاوم بها هذا الموت المدجّج بكل ما ورد، فهي: الزنابق، والعشب والأناشيد، والسوسن، والحب، والورد، وغناء الطيور، وجموح الخيول، وعيون النساء.

ومن هنا كان حرص الشاعر – الذي كان في أول العمر يصدُّ الموت بعيداً عنه فيقول له يا أيها الموت ابتعد – يبدو كمن جمع قواه ليقول له:

ولكنني الآن أمضي إليك .. وأبعد عني

لأسحب روحي بعيداً

إن الغاية الأسمى لهذا النزال بالنسبة للشاعر أن لا يصيب الموت من روحه مقتلاً، ففي ميدان الصراع يعلن الشاعر:

أمتشق الروح رمحاً وسيف

وإذ يتفق الطرفان على النزال، يرى الموت في البحر ساحة صراع واسعة له

قال : ألقاك في البحر

قلت : ألقاك في البحر

هذا شاعر سلاحه الروح، وملاذه الحب حين يحتدم النزال:

قلت : يا حب خذ بيدي الآن

حصّن شراعي ، ويا حب شُد

وإذ يخسر الموت المواجهة ، يرتد إلى مناورة :

قال : إني العدو وما من صداقتنا بُدّ

أما النصر الحقيقي للشاعر على الموت في ساحة البحر، فيتمثل في قدرة فدائية فلسطينية ورفاقها على اجتياز البحر، وفشل الموت في اصطيادهم:

حين عدنا مع الصبح نحو السواحل قالت "دلال" :

انظروا تلك حيفا

انكساراته وصلت قبلنا

وأشارت إلى كومة من زبدْ.

وهنا تصبح رموز الحياة الإنسانية مجسدة ببشر حقيقيين (الفدائيين)، مثلما تصبح رموز الموت ممثلة بقوى الاحتلال وجنوده القابعين في البحر، والذين أخفقوا في رؤية الذاهبين إلى وطنهم مزنرين بحلم العودة.

وتتميز هذه القصيدة الملحمية بالقدرة المثيرة للإعجاب في تقديم رؤيا فلسفية عميقة لصراع الحياة والموت، رؤيا لا تفصل بين مراحل الزمان، ولا اختلاف المكان، وترى الصراع في جدليته وتاريخيته، امتداداً مستمراً منذ نشأ الفكر الأسطوري، ثم الديني، ثم العلمي/ الواقعي/ السياسي.

لقد وظف نصرالله الأسطورة ورموزها توظيفاً مجدداً، بأن استحضر شخصيات أسطورية معروفة، لا لتكون بديلاً عن رموز البطولة العربية بل ليكون هؤلاء رموزاً بحد ذاتهم، قادرين بدلالاتهم الإنسانية والكفاحية على أن يمثلوا رموزاً جديدة للفن العربي والثقافة العربية النضالية. فتموز/الشهيد القديم، ذو الحضور الموسمي، صار في هذا القصيدة الملحمية شهداء من عرب وفلسطينيين ذوي حضور دائم، وجلجامش الذي بحث عن عشبة الخلود وسرقتها الأفعى، هو الحالة الفلسطينية اليومية بكل تجلياتها وانكساراتها، و (أور) تغدو عكا ويعبد وبيروت، أما سراقة (عنوان التآمر في سيرة النبي) فهو رمز مستمد من الثقافة العربية، وما يزال أمثاله كثيرون في يومنا، وليست دلال أقل شأناً من عوليس فكلاهما وصل إلى وطنه في نهاية الرحلة الصعبة، وليس هوميروس بأكثر شأناً من السياب، ولنا ان نحدد أي (عمر) ذاك المذكور على لسان الطفلة.

تستدعي قصيدة "راية القلب" لنصرالله (١٩٩١)، رائعة درويش "الجدارية" (١٩٩٩)، فالقصيدتان تتخذان من الموت موضوعاً، وإن كان نصر الله ينطلق في رؤيته من قلق وجودي عام مرتبط بواقع يحكم الخناق على أمة بكاملها، إلاّ أن درويش يرسم لوحة صراعه الذاتي مع تجربة الموت كما عاشها بعد رحلة باريس. قصيدتان من أعذب ما كتب في الشعر العربي حول قضية الموت، وهما تستحقان من النقاد المهتمين دراسة مقارنة بحثاً عن جماليات كل منهما، ورؤية كل من الشاعرين لسؤال الوجود.

خلاصة القول إن الكتابة الشعرية لدى ابراهيم نصر الله ظلت تشهد تطوراً متصاعداً في ما يتصل بالموضوع، والتقنيات، والصور الشعرية، وأنواع القصائد، وكان الاتجاه الملحمي واضحاً كل الوضوح في مسيرة تطوره الشعري. وإذا كنت قد تناولت ثلاث قصائد ملحمية تشكل نماذج لهذا النوع الشعري، فإن كتاب "الأعمال الشعرية" يضم قصائد أخرى أزعم أنها قصائد ملحمية بامتياز، مثل "قصيدة الفتى النهر والجنرال" و "زيتون مؤجل" و"فضيحة الثعلب". ومثلما أثبت نصر الله أنه يستطيع كتابة القصيدة العادية بمهارة عالية، والقصيدة الطويلة والملحمية بتمكّن واضح، فقد كتب أيضاً القصيدة القصيرة جداً، ورسخ قدرته في هذا الميدان عبر أكثر من مجموعة شعرية، والتي ستتناول في دراسات منفصلة، عدداً من المجموعات الشعرية التي صدرت تباعاً بعد صدور الأعمال الكاملة في عام ١٩٩٤.

النزوع إلى الغرائبية في روايات إبراهيم نصر الله

◄ د. مرشد أحمد



استقى النص الروائي الكلاسيكي مادته الحكائية من الواقع الكائن، أو مما يحتمل وقوعه، ولذلك سمي بنص المحتمل، و«أول أنماط الاحتمال هو استخدام النص ذي التوجه الطبيعي من المجتمع، وهو النص المألوف الذي ينتشر من خلال مألوفيته، وأفضل طريقة لتحديده هي النظر إليه بوصفه خطاباً، لا يتطلب تبريراً؛ لأنه يبدو مستمداً من بنية العالم»(١) المدرك حسياً.

والرواية الحديثة انزاحت عن هذا الامتلاء الحكائي، لميلها إلى احتواء ما هو غير مألوف، وممكن الوقوع المندرج فيما يسمى بـ (فوق الطبيعي) وهو «ما يبدو متخلصاً من قوانين الطبيعة، وقائماً فوقها، ومنه ما يقبل التفسير، ومنه مالا يقبله»(٢) وقبول المتلقي بأن الحدث فوق الطبيعي ظاهرياً يمكن أن يأخذ تفسيراً عقلياً دليل على الانتقال من العجائبي الذي لا يقبل تفسيراً عقلياً، ويتطلب قوانين جديدة للطبيعة، إلى الغرائبي حيث تظل قوانين الواقع غير ممسوسة، وتسمح بتفسير الحدث فوق الطبيعي تفسيراً عقلياً، وهو سرد لأحداث يمكنها بالتمام أن تُفسر بقوانين العقل، إلا أنها غير معقولة، مفزعة، مقلقة، غير مألوفة، تثير لدى الشخصية والمتلقي ردود فعل معينة، وبصفة خاصة: التردد والخوف، أو الدهشة، حسب مقتضيات السياق الحكائي الحاوي للغريب؛ لأنه يرتبط بأحاسيس الشخصيات، وليس بواقعة مادية تتحدى العقل(٣).

ومن مميزات الغرائبي خلق نوع من التصادم بين ما هو طبيعي، وما هو فوق الطبيعي، يؤدي إلى إيجاد وضع جديد، يهيمن على الشخصية الواقعة تحت سطوة الحدث فوق الطبيعي، يخلخل ذاتها، ويؤزمها، ويجعلها ترى الوجود

◄ أكاديمي وباحث من سورية.

من خلاله، فتصبح بؤرة، تتفرع منها مسارب الحكاية على أنساق منظومة الحكي، وبالتالي يصبح العنصر الغرائبي «النواة المهيمنة للوجود، نواة مثقلة باحتمالات متراكبة تنطوي على رؤية للعالم متضمنة رعب المعنى»(٤).

ومن أبرز دواعي تموضع الغرائبي في النص الروائي حسب اعتقادي ارتباطه بفكرة محددة، تنهض على أساسها الحكاية، وذلك حسب المحفِّز الحكائي الكامن وراء إدخال الغرائبي إلى النص الروائي، وهذا يعني أن الغريب ليس جنساً أدبياً قائماً بذاته له نظام انبنائي خاص به، بل هو صيغة/ تقنية يمكن تبنينها في الأجناس الأدبية الأخرى الحكائية، وغير الحكائية في منظومة الحكي، ولأنه «ليس جنساً واضح الحدود، فهو يذوب في الحقل العام للأدب»(٥) الذي يكتسب بعداً جمالياً نتيجة الإحساس بفاعليات ما هو فوق طبيعي التي لا يعرفها أيُّ نص واقعي.

والغرائبية أخذت حيزاً في منظومة الحكي في عدد من روايات إبراهيم نصر الله، من بينها:

براري الحُمَّى

طيور الحذر

١ ـ الغرائبية في براري الحُمَّى:

افتتح السارد حكي هذا النص الروائي بتقديم محكي غرائبي «يبدو أن أكثر من يد قد طرقت الباب... خمسة كانوا، هذه هي الحقيقة الوحيدة، خمسة بلا ملامح، الظلمة حالكة، والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة... مجرد أن قالوا لي: إنني مُتُّ، وإن عليّ أن أدفع مئة ريال مساهمة مني في نفقات دفني، أدركت أن مؤامرة تُحاك ضدي»(٦) يتجلى الغريب في هذا المحكي بإخبار الرجال محمد حماد، بأنه ميت، ويتوجب عليه أن يشارك في تأمين نفقات دفنه، لتكون جنازته لائقة به، وهذا غير ممكن؛ لأن الميت، لا يُحادث، ولا يُطلب منه شيء، فهو حدث منحرف، عما هو مألوف، وغير محتمل الوقوع، ولذلك يباغت المتلقي، ويُشعره بغرابة ما يُحكى، ويُدخله إلى العالم الغرائبي الذي ولج بوابة العالم الداخل حكائي، في هذا النص الروائي، وقصد السارد من افتتاح الحكي بتقديم هذا المحكي الغرائبي، وضع المتلقي منذ مطلع الحكي في الحالة المأساوية التي ألمت بمحمد حماد، وجعلته يشعر، بأنه ميت، وهو على قيد الحياة، بهدف تحفيزه على متابعة تلقي الحكي، والدخول إلى العالم الداخل حكائي ليعرف العوامل التي دفعت محمد حماد إلى الشعور بهذا الوضع الغريب، وليحقق السارد هذا المقصد القرائي، استخدم صيغة السرد اللاحق في سرد المحكي الغرائبي، لأن سرد حدث ما هو غير مألوف في الماضي يعطي الأمان للمتلقي، ويوهمه بأن هذا الحدث الغريب، قد انتهى، «فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غرائبية»(٧) قادرة على إدهاش المتلقي.

ولأن هذا الحدث غريب، لانتمائه إلى عالم اللامألوف، فاجأ محمد حماد، وفاعليته البدئية تجلت في خلق وضع جديد مركب، يتسم بالاضطراب، أولهما، نفسي، اتسم بالاضطراب، نتج عن فجائية الحدث فوق الطبيعي «ضاقت الحلقة، قلت محاولاً التماسك: هذه حركة سمجة لن تمر على رجل فطن مثلي، فضحكوا، فكرت سريعاً باحثاً عن أسهل طريقة، تعيد إليّ توازني»(٨) وثانيهما عقلي، نتج عن التردد بين ما هو طبيعي، وفوق الطبيعي،

وعمل على نفي صدقية الحدث فوق الطبيعي «غافلتهم، تحسست نبض يدي، ثم زحفتُ بأصابعي إلى صدري، كل شيء يسير على ما يرام، قلبي ينبض، وأوردتي تردد صدى دبيبه...

قلت: قلبي ما يزال ينبض.

قالوا بصوت رجل واحد: هذا لا يعني أنك حي.

وبسرعة تحسستُ ذاكرتي فوجدتها تعمل...

قلت: كيف يمكن أن أكون ميتاً، وأحدثكم في نفس الوقت؟ كيف؟» (٩) محمد حماد موجود في العالم الطبيعي، وفجأة يتعرض لحدث غير طبيعي، وغير مألوف، مما أدى إلى هزّ كيانه، وإشعاره بغرابة هذا العالم اللامألوف، ولأنه يمتلك ذاكرة لها معطيات طبيعية، اتخذها أدلة لنفي صدقية الحدث فوق الطبيعي، لكونه غير مرغوب فيه، ولتأكيد بقائه في العالم الطبيعي؛ لأنه المألوف، والمرغوب فيه، هذا التصادم بين ما هو طبيعي، وغير الطبيعي، هو نتاج الصراع بين ما هو وعي المتمثل باقتضاء جريان الحدث فوق الطبيعي وتجلي فاعليته، وبين ما هو لاوعي المتمثل بترسخ منطق جريان ما هو طبيعي على الدوام في الذاكرة.

ولأن هذا الحدث فوق الطبيعي يمتلك مشروعية الوجود، استمر في الجريان، مما أدى إلى تبدي الأثر الآخر في نفس محمد حماد متمثلاً بالحزن والخوف «وما أن ابتعدوا عني حتى انتابني الحزن فجأة عليّ، كنت عارياً إلا من خوفي »(١٠) لأن الإحساس بالدخول إلى العالم الغرائبي هو مفارقة عنيفة للحياة المعقولة المألوفة التي يتمُّ استبدالها بحياة غير مألوفة، تبدو مقلقةً ومفزعة، وبهيمنة ما هو فوق الطبيعي على ما هو طبيعي، تمّ إدخال محمد حماد إلى العالم الغرائبي، وإخضاعه، لفاعلية هذا العالم.

ولأن العالم الغرائبي يمتلك منطقه الخاص، يقتضي من الداخل إليه أن يتلبس وضعاً جديداً، هو في حد ذاته غير مألوف، آل محمد حماد إلى معرفية غريبة، تمثلت بانشطار شخصيته، إذ انشطرت إلى شخصين، حمل كل منهما الاسم نفسه (محمد حماد) واحد غاب تاركاً أشياءه الخاصة الدالة على عدم غيابه، والآخر صارت مهمته إيجاد الغائب.

«حانت منك التفاتة إلى السرير المقابل... أصابتك هزة عنيفة... أين ذهب؟ ... فما دام يرغب في الفرار أو الرحيل، فليس من الضروري أن ينسل بهذه الطريقة، ويضع حقيبته في فراشه... أبصرت دفتر الإقامة، يحتل منتصف الطاولة... لا يرحل، ويترك دفتر الإقامة»(١١) لأن الحدث فوق الطبيعي المسبب في خلق العالم الغرائبي «هو في جوهره حامل لمعرفة غريبة عن المعرفة المألوفة المرتكزة إلى بديهيات معينة»(١٢) .

ولكي يتمكن محمد حماد من التلاؤم مع هذا العالم الغرائبي الذي أدخل إليه، راح، يسعى إلى ترتيب معرفته، وحالته الغريبة على أسس طبيعية، وذلك حين عمد إلى إخبار مخفر الشرطة بغياب محمد حماد «صحوت هذا اليوم... فلم أجد زميلي الذي يسكن معي في الغرفة، وجدت الحقيبة، أجل وجدت حقيبته في فراشه، أما هو فلم أعثر له على أثر...

- ما اسم رفيقك؟

- اسمه محمد حماد

- وما اسمك أنت؟

- اسمي محمد حماد »(١٣) وإلى إخبار صديقته المعلمة فاطمة

« الأستاذ محمد اختفى يا فاطمة.

- ما الذي تقوله يا محمد؟

- أقول: إن الأستاذ محمد اختفى»(١٤) محمد الحاضر، يمثل الأنا الواعية الحاضرة والمندرجة في العالم الطبيعي، ومحمد الغائب، يمثل الأنا العليا الحاضنة لنسق القيم والمثل والمبادئ الذي حمله محمد حماد معه من الشمال/بلاد الشام إلى الصحراء، ولكن العالم الطبيعي في الصحراء سحق محمد حماد، وسلب من وعيه حقيقة وجوده، مما أوجد لديه قلباً في المفاهيم، إذ بات اللاواقع موضع احتمال ممكن الوقوع، والواقع موضع احتمال غير وارد، وغير مألوف أكثر منه حقيقة، ولذلك امتثل محمد حماد لهذا الواقع اللامألوف، وصار يرى العالم من خلال هذا الفهم المقلوب، فالانشطار هو نتاج الصراع بين ما هو طبيعي ومألوف، وبين ما هو فوق الطبيعي، وغير المألوف الذي فجّر الذات من الداخل، وأزّمها، وجعلها تحس بوضع غريب.

والملاحظ في هذا المحكي الغرائبي الوارد في السياق الحكائي الذي افتتح به السارد حكي النص الروائي، أنه لم يُحكَ في سياق مستقل، بل وطده بالمكونات الحكائية: (الشخصية، والمكان، والزمان) حيث عمد السارد إلى تغييب ملامح الشخصيات الناقلة خبر الموت، في ظل ظلام، لا يساعد على التيقن من إدراك الوقائع والأشياء، مما يزيد المرء إحساساً بالهلع، وفي وسط صحراوي مقطّع الأواصر الاجتماعية، ليمنح هذا الحدث فوق الطبيعي مشروعية الوقوع، والقدرة على التأثير، ببث ما هو غير مألوف، وغير مرغوب فيه، كي يضع المتلقي منذ مطلع الحكي في حجم المأساة التي يعاني منها محمد حماد، والتي جعلته يحس بأنه ميت.

ولذلك يمكن أن يُفسر هذا الغرائبي تفسيراً عقلياً من داخل العالم الحكائي، بتبيان العوامل الخارجية الضاغطة التي تكاثفت على محمد حماد، وأفقدته طعم الإحساس بالوجود في الحياة.

محمد حماد، معلم، يتصف بملامح إنسانية نبيلة «إنك طيب، محبّ، توحّد المدن في دمك، مثلما تتوج البشر»(١٥١٥) ويتحلى بأخلاق حميدة، حمل معه الكثير من القيم والأحلام من بلاد الشام إلى الصحراء في الجنوب « كنت تحمل الكثير أثناء رحلتك باتجاه الجنوب»(١٦) ولكنه فوجئ بعالم قاسٍ تكاثفت عليه مظاهره، وظواهره ملحقة به خيبة كبرى.

فعلى المستوى الاجتماعي تمّ اقتياده بالعصا إلى المسجد « خرج المطوِّع عليّ بالعصا، دافعاً إياي باتجاه المسجد»(١٧) وتعرض لابتزاز الأهالي: ابن عبده ماطل في تسليمه بدل السكن، وقد حسم مبلغ خمسة بالمئة أتعاب تحصيل(١٨)، والعمة صالحة استغلت حاجته لمكان يقيم فيه بإكرائه غرفة مقابل مبلغ ضخم ولفترة قصيرة «ستقيم هنا شهرين، من أجل الدكتور سأوافق،

ولكن ستدفع مئتي ريال كل شهر»(١٩)، وغبشان المتزوج من صبية هدده قتلاً بالبلطة، إذا لم يرحل من غرفته، لكونه أعزب « بغتة، كسهم اخترق الباب، اجتاز العتبة مرتجفاً مزبداً... ثم هوى بالبلطة على جسد الأرض... لم أكن أعلم أن هناك أغراباً يسكنون مقابل عيالي، وإلا لما نام إنسان في هذه الغرفة، وأنا على قيد الحياة»(٢٠) هذه الظواهر الاجتماعية التي فوجئ بها، تراكمت على كاهله مشكلة عامل الضغط الأول الذي أشعره بالنفور من المجتمع، وبتخلف الحياة القائمة فيه.

وعلى المستوى الخدماتي صدم بتخلف الوسط التعليمي «كنت على باب الإدارة، على باب غرفة القش بسقفها وجدرانها، قالوا لك: هذه هي المدرسة...

قلت: وأين سيجلس التلاميذ؟ قالوا: إلى أن تصل المقاعد يجلسون على البطانيات، أما الألواح الخشبية.. فستكون موجودة بعد أيام»(٢١) بالإضافة إلى فساد القيمين على التعليم إدارياً وأخلاقياً(٢٢)، هذا المكان البدائي لا يصلح لجعله مكاناً لأداء العلم وتلقيه بصورة حضارية، ولا يمكنه أن يحقق البعد الإنساني لمن يُعلم، وسيترك أثراً سيئاً في نفسه، وكذلك عانى من تأخر البريد «تقتلون الأيام، الأسابيع، الشهور، بيومين أليفين، ممتلئين بالترقب، فارغين من المفاجأة، أن يجيء البريد... تصل الرسائل ولكن بعد أن تكون قد فقدت حرارتها في ليل الصحراء»(٢٣)، « تاريخ صدور الصحيفة يقول: مرت ثلاثة أسابيع على صدورها.. كان بوده أن يقرأ صحيفة في يوم صدورها، أجل هذه أمنية»(٢٤) إن تأخر البريد يفرِّغ محتوى الرسالة والصحيفة من نكهة الجديد، وينهي أثرهما الفعّال في نفس المرسل إليه، فتتجردان من قيمتيهما الإرسالية الحقيقية، وتكتسبان قيمة إرسالية جديدة سيئة الوطء في نفس من ينتظرهما.

وعلى المستوى البيئي، عانى - وهو المحب للأرض والخصب(٢٥) - من قسوة الطبيعة الصحراوية المتميزة بالاتساع والفراغ « من بين أضلاعك ألقى القلب نظرة على المدى، كان فراغاً، من المحزن حقاً أن الرياح هي الوحيدة القادرة على أن تملأه»(٢٦) وبالقحط «كان بودي أن أرى الأرض، الأرض الخضراء، وفيها عصافير وأشجار، وفيها غزلان، وأرانب مراوغة... أريد أن أرى الأرض فهي جميلة»(٢٧) والإنسان حين يتمنى شيئاً عاماً مرتبطاً بمكان ما، ولا يتحقق، لا بدّ أن يصاب بخيبة الأمل، فيتحول المكان من معناه الجيولوجي إلى أداة قهر، تلاحق الإنسان المقيم فيه، وتجعله يشعر بخواء وجوده فيه. وكذلك عانى من بطء الزمان «الليل طويل هنا، لاشيء أطول من الليل هنا، والصحراء موحشة، لا شيء موحش مثلها، والوقت متصدع كالأرض التي لم تر الخصب منذ قرون، ولا شيء متصدع كالوقت هنا»(٢٨) إن محمد حماد يعيش حسب تعبير باختين في الزمكان، فاتساع المكان الفارغ من البشر، ومعالم الحياة، هو الماثل في وعي محمد حماد، والمسيطر عليه، وإحساسه بحركة الزمان - التي هي حركة فيزيائية ذات إيقاع منتظم، لا يخضع لعقل الإنسان ومشاعره- ناتج عن تأثره الفعّال بتجليات المكان الذي يوجد فيه، مما جعله يشعر بأن حركة الزمان تسير ببطء ثقيل، فوجد أن الزمان «صار فاعلاً بتحوله إلى امتدادات ظلامية ماحقة... وبذلك أسهم الزمان في توتير إحساس محمد حماد بقسوة الطبيعة المحيطة بالمكان الموجود فيه، وبقسوة الحياة القائمة فيه»(٢٩) ونمى شعوره بفقدان جمال الحياة.

وأُجبرَ على الإقامة خارج القرية في غرفة سقفها من جذوع الشجر وأرضيتها ترابية، مخصصة لتخزين أكياس الذرة، وممتلئة بالخفافيش(٣٠). هذا البيت المعزول عن

المجتمع الذي يرتاب من الأعزب، يفتقد حسب تعبير باشلار القيمة الحميمة للعامودية، لأنه لا يُشعر المقيم فيه بالأمان والألفة، ولا يحميه من خطر العالم الخارجي بامتصاص التعب، والشعور بالقلق، والضيق. ولذلك صار هذا البيت عامل ضغط على محمد حماد، حيث قوّى فيه الإحساس بالعزلة، وجعله يزداد نفوراً من المجتمع، وضيقاً بالمكان الموجود فيه.

وخاب أمله في الاقتران بصديقته المعلمة فاطمة، التي اعترفت له بأنها واقعة في فخ البغاء بعلم والدها «لم أعد أحتمل خشونة الأيدي، ولا نعومتها، بين القنفذ والأفعى يعتصر جسدي، كل ما لدي من مال يستعبدني... وأبي ذلك الطيب الذي قال يوماً: تموت الحرّة، ولا تأكل بثدييها، أكل بثديي»(٣١) فقرر الابتعاد عنها «لم أكن بحاجة إلى أن ألتقي فاطمة مرة أخرى، لم أكن بحاجة لأن أراها ثانية في هذا البر الواسع الضيق المتخم بالنفط والسل»(٣٢) فمبرر ابتعاده عنها عائد إلى ملامح المكان الموجود فيه، وهو ضيق رغم اتساعه، لدور النفط في إفساد ذمم أهله المصابين بالسل، ودفعهم إلى صرف المال بطرق غير مشروعة. ولذلك فشل محمد حماد في تحقيق حلمه، «أنت لم تعد قادراً على الحلم»(٣٣)، وبخاصة أدرك مبكراً أن التفكير في الحلم غير وارد في هذا المكان «منذ أن خطوت فوق أرض جدة أدركت أن لا مكان هنا للحلم، لا مكان للواقع، لا مكان هنا لغير الحُمّى»(٣٤) وعلى ما يبدو أنه أراد بهذا الحلم أن يجعل فاطمة (المرأة/ الخصب/ الحياة) البديل الموضوعي لـ (المجمع/ الصحراء/ الجفاف/ الموت) ليزيح عن كاهله العوامل الضاغطة التي تحيط به من كل جانب، وينسجم مع العالم، فتتم عملية المصالحة مع الإنسان والمكان، ولما فشل في مسعاه، تحوّل هذا الحلم المنكسر إلى عامل ضغط أشد قسوة، وأعنف إيلاماً، مما أشعره بخواء المرء إنسانياً، وبقتامة الحياة.

فهذه العوامل الخمسة: (الاجتماعي، والخدمي، والطبيعي، والسكني، والعاطفي) هي المكونات الأساسية التي تشكل حياة الإنسان، وتجعلها تأخذ نمطاً معيناً، وكانت بالنسبة لمحمد حماد عوامل ضاغطة ذات فاعلية مؤثرة، لاتصافها بالسلبية، ولقدرتها على إحباط كل محاولاته، للتغلب عليها، وقد جردته من الإحساس بالحياة، وأشعرته بالموت، وهو موت معنوي.

فالغرائبية هنا تقنية، استخدمت لتفسير تجربة الإنسان (محمد حماد) التي كانت في واقعيتها شكلاً من أشكال مصارعة الحياة وسط مفارقات، لا يسيجها منطق غير منطق الغرابة، أيّ أن الواقع بتمظهراته هو المستهدف من التبئير الغرائبي، ولأن بلاغة المتخيل الغرائبي «تحكم قول الأشياء بإيهام، وتقنيات سردية لأحداث في الماضي تتغيا تمرير الواقع اليومي»(٣٥) بهدف إدانته، بالإضافة إلى كونها أيضاً «تهدف إلى تأسيس مخيلة مفتوحة على الداخل المظلم، بالقدر الذي هي مفتوحة على الخارج الأكثر قتامة»(٣٦) يمكن أن يُعَدّ هذا النزوع الغرائبي «دلالة على عنف هذا الواقع، وبطشه اللامتناهي، كما أنه إشارة مزدوجة للمواجهة بين الكائن وعالمه اليومي»(٣٧) وتجسيد تداعياتها القاسية في وجدان الإنسان، في ظل صراع غير متكافئ يحدده المقصد الحكائي من النزوع إلى الغرائبية.

٢ـ الغرائبية في طيور الحذر

استهل الحكي في هذا النص الروائي بـ (شهادة) أسند حكي مادتها الحكائية للشخصية الروائية (الصغير) وفيها قدم محكياً غرائبياً، تتضمن دواعي رغبته في المجيء إلى الدنيا قبل الأوان، وما شاهده بعيد ولادته «أتيتُ إلى الدنيا قبل موعدي بشهر، ولهذا السبب قصة، لا تتعلق أبداً بذلك الإرهاق المتواصل الذي كانت تتعرض إليه أمي باستمرار في بناء سنسلة حول البيت، أو تلييس لشقوق الجدران، كنت فرحاً بحركاتها، مرة غافل أبي أمي، ورفع طرف ثوبها، فانكشف بطنها، حاولت أن تخفيه، ولكن بين محاولتها إخفاء بطنها، ومحاولة أبي إبقاءه مكشوفاً ذلك النهار تحت شجرة التوت، سمعت ذلك الغناء الذي لن أنساه، عصفور حقيقي، كان يغني، لم يرتجف، لم يفزع، وهو يرى، ويسمع تلك الفوضى تحت الشجرة، وحينما هدأت عاصفة الضحك، سمعت خفقات أجنحة ترف، وتبتعد، كانت المرة الأولى التي أسمعه عن هذا القرب، تلك الليلة، قررت المغادرة... لكن أمي تحاملت على نفسها، وهي تدرك أن هذا هو شهرها الثامن... عاودني صوت الغناء، ورفيف الأجنحة، حاولت الخروج ثانية دون جدوى... أثبتت أمي قدرتها على التحكم بنفسها، حين صمدت أسبوعاً كاملاً رغم أنها لم تكف عن لوم أبي.

وفي واحد من أيام ذلك الأسبوع ، كانت تجلس تحت شجرة التوت، سمعتُها، ترحب بشخص ما قادم نحونا، بخطى ناعمة مثل ذلك الغناء، وله رفيف وخفقان، يحف به، عرفت، أنه حفيف تنورة صغيرة، أهلاً حنّون، وحين ردت حنّون قائلة: (أهلاً خالتي) كاد قلبي أن يطير من مكانه، بدأ، يتخبط بطريقة عجيبة، حتى إنه أفلت من صدري، ولاحقتُه مدةً في ثنايا الرحم حتى استطعتُ إعادته إلى مكانه... حين قامت أمي، لتحضر إبرة البابور، تمنيتُ لو أنها تبقيني في الخارج، حيث بقيت حنّون، عندها بدأت فصلاً من فصول شغبي التي أطرق فيها جدران الرحم دون هوادة، وبدأت أمي تهمس: بسم الله، قردٌ أم بني آدم؟! الله يساعدك على عريسك، شيطان مصفّى!! ولما عرفتُ أنني أنا المقصود، جنّ جنوني، طار قلبي، طار... وذهبت محاولاتي للخروج سدى، تلك اللحظة بكيت قهراً للمرة الأولى في حياتي، وجننتُ، قالت أمي خوفي أن تكون الليلة ليلتي يا علي، وكنتُ أخابط، وهي تحاول التغلب على هجماتي الشديدة... ولكنها عندما بدأت تصرخ، لم يجد والدي بُدّاً من الخروج، لإحضار القابلة... كنت أتمنى أن أصرخ: أنا لست بحاجة للدّاية، لست بحاجة لمساعدة أحد، اتركوني، سأخرج وحدي... تجمعّتُ، واندفعتُ كطلقة من بين اليدين القاسيتين حتى إنني أحسستُ بالمرأة تنقلب على ظهرها»(٣٨) يتجلى الغريب في هذا المحكي المستحوذ على حيز نصي واسع من مساحة الحكي بقدرة الشخصية الروائية (الجنين/ الصغير) على معرفة الأحداث الواقعة خارج الرحم مكان وجوده الطبيعي، وبتقريره الخروج إلى الدنيا قبل الأوان حباً في العصفور وحنّون، وهذا أمر غير ممكن، وغير محتمل الوقوع، لأن الجنين ليس باستطاعته معرفة ما يقع خارج الرحم، ولا يملك قرار لحظة ولادته، فهو حدث منحرفٌ عن المألوف، ومتحررٌ من قوانين الطبيعة، وقائم فوقها، ولذلك يبدو غريباً، يباغت المتلقي، ويخلق فيه نوعاً من الحيرة والتردد، والدهشة، كاسراً أفق انتظاره، وبهذا التأثير، يَشعر المتلقي بغرابة ما يُحكى، ويدخل إلى العالم الغرائبي.

والملاحظ أن السارد/ الصغير ضمّن هذا المحكي الغرائبي محكياً غرائبياً آخر (إفلات قلب الصغير من صدره، وملاحقته مدة داخل الرحم، وإعادته إلى مكانه)

وجماليات هذا المحكي الغرائبي تكمن على المستوى الحكائي- بالإضافة إلى وظيفته الأساسية- في قدرته على تعضيد المحكي الغرائبي الأساس نظراً لوجود صلة رحمية بينهما مصدرها محفّز واحد هو حنّون، وبذلك يتفاعلان، ويشتركان في تقوية الغرائبية، وعلى مستوى الحكي، يسهم في رفع وتيرة التحفيز السردي من خلال إعطاء الحكي نفساً جديداً بإيقاف الحكاية (المحكي الغرائبي الأساس) لتوليد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام المتلقي كي يزداد دهشة إزاء الأحداث غير المألوفة التي تُحكى، فيُحفَّز على استرجاع المحكي الأساس، وربطه بالمحكي المضمن، وقيمة هذا الاشتغال السردي تكمن في إبقاء المتلقي داخل العالم الغرائبي، وجعله يحس بإحدى جماليات الغرائبية التي تتيح للمخيلة الانطلاق بأكبر قدر ممكن الحرية لخلق صور يستحيل إيجاد نظير لها في الواقع على مستوى التكوين والتجسيد، والتأثير، وهذا دليل على خصوبة ذاكرة السارد، وعلى اتساع أفق مخيلته الغرائبية.

ولكي يؤكد الصغير مصداقية قرار خروجه إلى الدنيا من أجل (حنون، والطائر) عمل منذ البداية على مواصلة حكي وضعه الغرائبي «تناسيتُ كل ما مرّ بي أثناء ولادتي، وبدأت البحث عن حنّون والطائر، إلا أن لقائي بهما، لم يكن سهلاً، وللحظات تساءلت: ماذا لو كان الشيء نفسه»(٣٩) استمرار الغرائبية يبدو في قدرة الصغير- وهو ما يزال في اللحظات الأولى من ولادته- على حرق مراحل النمو الإنساني، بامتلاكه إمكانات إنسان، تفوق عمره، وتكوينه البيولوجي، والروحي، وتمكّنه من إنجاز مبتغاه، وهو إيجاد حنّون والطائر، وقد عمد إلى لفت انتباه المتلقي بأن لقاءه بهما اعترضته صعوبات، ليشوقه، ويبقيه داخل العالم الغرائبي الذي سيشرع في مواصلة إنتاجه متكئاً على إيحاء غرائبي إلى احتمال كون حنّون والطائر شيئاً واحداً.

وبالاعتماد على إمكاناته الفائقة، بدأ بإنتاج عالمه الغرائبي من صلب العالم الطبيعي « تلك الأيام يأتي الناس يتحلقون حولي، يدس بعضهم لي أشياء، لا أعرفها في ثنايا ملابسي، أشياء عرفت فيما بعد أنها نقود، بعد حديث ودي حول صحتي واسمي، وملامحي... بدأت أنشغل بمراقبة ملامح الناس، والحقيقة أن أكثر ما كان يفاجئني ضحكهم... حاولت تقليدهم أكثر من مرة، كنت أحس أنني مجرد طفل أهبل، يضحك بلا سبب، وكان الأجدر به أن يبكي هو الذي لم ير حنّونه، أو طائره»(٤٠) زيارة الناس للتهنئة بقدوم المولود أمر مألوف وطبيعي، اتخذه الصغير أداة للشروع في بناء عالمه الغرائبي الذي يتأسس على دعامتين: ذهنية/ القدرة على التفكير، أهلته للإمعان في ملامح الناس ومعرفة ما يدور حوله، وروحية/ الرغبة في لقاء حنّون والطائر، عكست حزنه على هذا المُفتقَد الذي خرج إلى الدنيا من أجله، هذه الإمكانات الفائقة تعمل على تبئير السرعة الزمنية التي تبيّن نمو الوعي، والفعل نمواً متسارعاً فوق العادة مقابل النمو المتدرج المألوف للجسد خلال جريان الزمن الطبيعي، وقيمة هذا الزمان المتسارع الذي يمكن تسميته بـ (الزمن الغرائبي) تتجلى في الإسهام في خلق مكون الغرابة، وجعله حاضراً بفاعلية، وذلك باستيلاد الدهشة التي تضفي على الحكي طابعاً حيوياً يساير المنحى الغرائبي.

وهذا الحدث الطبيعي (زيارة المهنئين) استغله الصغير في استدراج حدث طبيعي آخر، لمواصلة إنتاج عالمه الغرائبي « بين زيارات الناس، وانشغالهم بي، وتنقلي الدائم بين أذرعهم، وتفرسهم في وجهي، وصلاتهم على النبي... كنت أواصل النظر إلى النافذة، وأرى قطعة زرقاء صافية... تعلقت بها... لاحظت اختفاءها، انسحابها من بين عيني، وهي أمامهما، تغيّر لونها،

عصف القلق بي، حاولت أن أتفلت من قماطي المشدود عليّ بإحكام، أن أشير لقطعتي الزرقاء، أن أطلب منهم، إعادتها، وأتساءل: هل يعتقدون أني سأهرب إذا ما حلوا وثاقي؟! جاء ليل، حاولت أن أفك أسر نفسي... كنت أحاول.. حتى صرتُ أنجح دائماً، استسلمت أمي، وفهمت ذلك، إلا أنها لم تفهم ما أريده، فظلت القطعة الزرقاء بعيدة، وانشغلت بها أكثر، بحنّون، والطائر، وتساءلت هل يشبهانها؟؟ ولم يعد يقلقني غيابها، لأنني اكتشفت، أن سهري الطويل في انتظارها، ربما كان السبب الوحيد لعودتها في اليوم الثاني»(٤١) تعاقب الليل والنهار حدث طبيعي، جعله الصغير مجالاً لتوسيع عالمه الغرائبي المتجلي بإظهار قدراته الذهنية والروحية التي تفوق عمره الزمني، والتي تتمحور حول اهتمامه المتواصل بالسماء، وبذلك أفسح المجال لنشوء علاقة جديدة ذات طابع خارج عما هو مألوف، تربطه بما هو فوق أرضي.

والملاحظ في هذا المحكي الغرائبي هو إلحاح الصغير المستمر على التخلص من قماطه الذي يجعله في حالة سكون، وفي مدى شديد الضيق رغبة منه في التحرر والانطلاق في مجال أوسع، هذه الرغبة هي التي حفّزته على أن يفصح عن تعلقه، وانشغاله المتواصل بالسماء/ النهار، وهي نتاج طموح فوق ما هو مألوف، عمل على جعل الأحداث، تخطو فوق حد ما هو طبيعي، وتبدو فوق الطبيعية الباعثة للتردد والدهشة. وما يستشف من هذا التواتر الحكائي أن الصغير قصد بتساؤله عن مدى التشابه بين السماء وحنون والطائر تقريب المسافة بين ما هو سماوي، وما هو أرضي، وعمد إلى تأكيد استمرار بحثه عن الطائر الذي كان أحد أسباب خروجه المبكر إلى الدنيا، وهذا من شأنه أن يبقى المتلقي داخل العالم الغرائبي، ويضعه في حالة ترقب حكائي.

وبعد أن حكى الصغير حالة المرض التي ألمت به إثر نقله إلى جوف الجبل/ الجزء المحفور من الغرفة (المغارة) مما حرمه من رؤية السماء الصافية/ النهار، اتخذ من الحكي عن حدث طبيعي جسراً للعودة إلى الحكي عن عالمه الغرائبي «سمعت أمي ترحب في حوش الدار بأم خليل، وتضحك بفرح شديد، وهي تقول: أهلاً بعروستنا، بدأ قلبي يخفق بجنونه القديم، اقتربت الأقدام، كان لها وقع هائل على الأرض، ومن بينها سمعت تلك الخطوات الصغيرة، التفت حولي، تفلّتُ... دخلوا الغرفة، جلست أم خليل وعروستنا في الجزء المضاء... حاولت استراق النظر أكثر من مرة لمشاهدة حنّون، وعندما لم أنجح، بدأت أتحرك بعصبيتي المعهودة، تقدمت أمي، عرفت أنها ستحملني إلى ضيفتنا، وعروستنا... من بين يديها لاحت مني نظرة عبر البوابة، شهقت، القطعة الزرقاء لم تزل هناك، أحببتها، بين يدي أم خليل، تسللت نظراتي إلى حنون في البداية على استحياء، وما إن اكتملت ملامحها في عيني حتى هتفت: الله... إنها أحلى من القطعة الزرقاء... وفجأة وجدت نفسي ملقى في نار التجربة حين حملتني أمي، ووضعتني بين يدي حنّون، لم أصدق ما يحدث، لحظات وبدأت تناغيني، بقصد دفعي للابتسام، أحسست أنها (هبلة) في حركاتها، وقلت لمَ لا تكلمني مباشرة؟؟ المؤكد أن يد الساحر كانت قد مرت عليّ، وغسلتني من شحوبي، وأعادتني إلى ما كنت عليه، وأجمل، ممتلئاً بالحياة، وهادئاً كما لم أكن في أي يوم من الأيام، وعم صمت، قطعته أمي: انظري كيف يحدق في البنت!! تنبهتُ، وحوّلت نظري هارباً باتجاه القطعة الزرقاء»(٤٢) استهل هذا السياق الحكائي بما هو مألوف وطبيعي، ولكنه اتخذ مطية للوصول إلى ما هو غير مألوف وغرائبي الذي يتجلى بفعل جعل الأحداث المألوفة تتفلت

من المقاييس الطبيعية إلى مقاييس فوق الطبيعية، من خلال الحكي بنفس غرائبي، وذلك حين استمر الصغير في إظهار قدراته الذهنية والروحية المتميزة على تجاوز مراحل النمو الإنساني، حيث عبر عن فرحه الكبير بلقاء حنّون التي وجدها أجمل من السماء الصافية، وقادرة على جعله يحس بالحياة، والجمال، ليبرهن على صواب قرار خروجه المبكر من رحم أمه قبل الأوان، والواضح أنه في حكيه هذا السياق يسلّط الضوء على جانب مهم في شخصيته، هو المعرفة، و «هي جزء من الرغبة والقدرة المؤسستين لهذه المعرفة التي تقود الرواية والفهم، وتعمل على تجسير الثغرة بين الموضوع والشيء، وإقامة علاقة بينهما تكون موسومة بالمفارقة المولدة للحيرة»(٤٣) وقيمتها تكمن في قصدها إثارة المتلقي، وتشويقه، وتحفيزه على التمعن في معطيات هذا العالم الغرائبي.

والصغير رغب في أن يختتم هذا المحكي الغرائبي بالالتفات إلى السماء، ليجعلها سنداً حكائياً لإغناء عالمه الغرائبي، حين استغل انتهاء زيارة أم خليل وحنون «أسلمتني لأمي، وراحت تبتعد مع أمها، وهي لا تكف عن النظر خلفها باتجاهي، راحت تبتعد، وكأنها تدخل في القطعة الزرقاء، أعادتني أمي إلى مكاني الأول، أشرقت القطعة الزرقاء، قلت هذا وجه ربي، وجاء الليل، أصبحت الساعات أطول، أغمضت عيني، حاولت استرجاع ملامح حنّون، لم أستطع، شيء ما كان يمزجها بالقطعة الزرقاء، شيء ما يجعلهما شيئاً واحداً... تأملت القطعة الزرقاء السوداء... دائرة بيضاء فضية ساحرة اقتحمت القطعة السوداء، واستقرت وسطها لزمن طويل. الله!! كنت أقفز من سريري أيّ شيء جميل هذا، همست أمي لأبي: القمر كامل الليلة... قلت: إنها أحلى من القطعة الزرقاء، ليست أحلى من حنّون، إنها مثلها، سهرت، كما لم أسهر من قبل، أخرجت يديّ بعد محاولات عديدة، أشرت له أن يأتي... وصرخت. لقد ناموا، لا تخف، تعال، ولم يأت، غاب، وغابت حنّون، فتأكد لي أنها تشبهه فعلاً، وحين رأيتها، انتفض قلبي، وقلت: أصبحت كالقمر تغيبين طويلاً»(٤٤) الصغير مستمر في جعل ذاته مركز إشعاع الغرائبية التي تتجلى بتتالي الميزات الخلافية التي يتسم بها والمتجلية في وعيه الذي يجعله يفسر الأحداث الطبيعية تفسيراً يتجاوز ما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف وخالق للتردد والدهشة، وذلك من خلال خلق تركيب ثنائي مكون من الإنسان وظواهر الطبيعة، أولهما: وصل إلى درجة التوحد (حنّون والسماء) وثانيهما، وصل إلى درجة التجانس على المستوى الجمالي (حنّون والقمر) والقصد من هذا الاشتغال على المستوى الحكائي تبيان سعي الصغير إلى تأكيد تداخل الكائنات ووحدتها، وانعدام المسافة بين ما هو أرضي، وما هو سماوي من أجل التعبير عن وحدة الوجود، فبحثه الدائم عن وحدة الكون كبحث النبي إبراهيم خليل عن ربه وهنا « تتعايش الشخصية والقيمة في جدول فعلي يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام المتلقي كي يندهش، ويتلبس الحيرة إزاء الأفعال غير العادية»(٤٥) التي شكلت هذا المحكي الغرائبي، أما على مستوى الحكي، فالقصد هو إضفاء الحيوية على مسار الحكي لحمايته من علل الرتابة، باستدراج ملفوظات (أفعال، وأقوال) تمتلك جمالياتها القادرة على إبهاج المتلقي.

إن أمل الصغير في لقاء الطائر لم يذهب أدراج الرياح، إذ كحل عينيه برؤيته مضيفاً بعداً غرائبياً جديداً إلى عالمه الغرائبي «ما عادت أمي تطمئن ليدين، مثلما تطمئن ليدي حنّون، تحملني، تضعني بين ذراعيها، وتطوق جسدي الصغير بدفء، لا يشبه ذلك الدفء الذي أحسّ به تحت اللحاف، تحدق بي، تغافل أمي، وتضع شفتيها على خدي،

ثم ترد جديلتها للوراء حين تعتدل، فتطير في الهواء، تطير قبل أن تصل إلى ظهرها، فأتذكر أجنحة ذلك الطائر، أتذكرها ما أتذكره يحضر، فرحت... كائن صغير يحدق في عتمة الغرفة، يحدق بي، كأنه رآني من قبل، ونسي أين، بحثت عن يدي وجدتها موثقة، كنت أريد أن أقول له أهلاً، أو أية كلمة من هذا القبيل، إلا أن حنون وضعت يدها على شفتي، وعندها تكلم هو، غنى، غنى كثيراً، فطار قلبي، وصدرت عن أمي حركة في الداخل الأكثر عتمة، فطار، سمعت خفقات أجنحته، عرفته، بكيت دون أن أصدر أي صوت، امتدت أصابع حنّون الصغيرة إلى طرفي عينيّ، مسحت دمعتين لاهبتين، قرّبت فمها الصغير من أذني، وهمست: سيعود. انشغلتُ بتأملها، ابتسمت لي، تململت داخل القماط، فهمت، امتدت يدها، فكت تلك العقدة، انطلقت يداي، وبفرح رحت أضرب بهما الهواء.

- تريد أن تطير، آه !!

قلت: فكرة، ولمَ لا؟!

وراحت يداي تضربان الهواء بقوة أكبر»(٤٦) الصغير لم يزل مستغرقاً في العزف على أوتار الذات، ليواصل التغني ببقية خواصه التمييزية غير القابلة للتعدد، لانبعاثها من عالم ما هو غير طبيعي إلى عالم ما هو طبيعي، مما حفّزه على الاستمرار في تفسير ما يقع حوله تفسيراً غرائبياً، بجعل ذاته سبباً في وقوع ما يتذكر، وقد حقق بلقاء الطائر مصداقية قرار خروجه المبكر إلى الدنيا على الرغم من الحسرة التي تركها الطائر في ذاته، لقصر مدة اللقاء.

والملاحظ في هذا المحكي الغرائبي أن الصغير عمد إلى أنسنة الطائر، ليزيل الحدود التمييزية الفاصلة بين الإنسان والطير، ويجدد تأكيده وحدة الوجود، مما دفعه إلى القيام بفعل حركي دال، عبر به عن رغبته في الطيران، وسيحقق هذه الرغبة في نهاية الحكي حينما يطير في السماء، والعصافير تخرج من بطنه(٤٧)، وبذلك تُعَدُّ رغبته في الطيران أحد الإرهاصات الأولية للحكاية في النص الروائي.

والصغير أمعن في التوغل في الغرائبية بإضافة بعد غرائبي جديد إلى عالمه الغرائبي، بحكيه هذا المشهد الحكائي « وجدت نفسي خارج ذراعي أمي، بين ذراعي أم خليل ملتصقاً ببطنها المنتفخة... سمعت حركة غريبة قريبة مني، بعيدة، لم تكن حركة تصدر عن أم خليل، أو حنّون، حركة ناعمة ليست غريبة عليّ، طيبة، وسمعت صوتاً يأتيني من الداخل:

- هي، أنتَ، كيف العالم لديك؟

- العالم؟ تساءلتُ، ما الذي تقصده بالعالم؟

: قال: الدنيا يعني.

- قلت: تعني القطعة الزرقاء، القمر، الطائر، أمي، وحنّون، ونطقت اسم حنّون بصوت خفيض مرتبك.

: قال: نعم، هؤلاء، كيف هم؟

- سألت: تعرفهم؟!

: أعرفهم، ولا أعرفهم، أنت تفهم، أليس كذلك؟

- نعم.

ثم سأل: كيف هم؟

- قلت: كل شيء رائع هنا، كم بقي عليك حتى تخرج؟

: قال: أوه، زمن طويل، ثلاثة أشهر على أقل تقدير.

- قلت: تستطيع أن تفعل، ما فعلته أنا.

: ماذا فعلت؟

- أتيتُ قبل موعدي.

: هل هذا ممكن؟

- ممكن؟! نعم ممكن، عليك أن تحاول.

- كيف؟

- عليك، أن تحبَّ شيئاً ما.

: أحبُّ شيئاً ما ؟!

- نعم، أنا أحببت العصفور، وحنّون

: حنّون أختي؟ هذا رائع؟

- قلت: ألا تحبّ أحداً

: أحبُّ أبي، نعم أحبّ أبي.

- إذن تعال إلينا لتراه.

: سأحاول» (٤٨)، نتجت الغرائبية حين انتقل الصغير من العالم الطبيعي إلى العالم فوق الطبيعي بفعل الحوار الذي دار بين خليل- وهو جنين، لم يزل في بطن أمه- والصغير، فهو بحد ذاته حدث غير مألوف، وغير ممكن الوقوع، لانتمائه إلى ما هو فوق الطبيعي، كما أن كلامه يحمل معرفة مألوفة، لم يعشها، ولم يسمع بها من قبل.

واللافت للنظر في هذا المحكي الغرائبي هو تحريض الصغير لخليل على المحبة، كي يتمكن من القدوم إلى الدنيا قبل الأوان، فالصغير شوهد أمام رؤية فوق الطبيعية، تتسم بحمولة معينة للعالم الطبيعي، رؤية منتجة للاختلاف ذات شفرات متراكبة تعمد إلى التغلغل فيما هو مألوف وطبيعي»(٤٩)، وقد تلفظ بمفردات تشكل معرفته الدائرة حول وحدة الوجود/ الكون التي وصفها بالروعة، ليرفع من وتيرة تحفيزه لخليل، ويغريه على محاولة القدوم المبكر، والقصد من هذا التحفيز هو التعبير عن أن المحبة هي غاية وجود الإنسان في الكون.

والسارد حين شرع يحكي الحكاية، اختتم الوحدة السردية الأولى بحكي حوار آخر بين الصغير وخليل تمحور حول نشوء علاقة صداقة بينهما(٥٠)، وهذه العلاقة ستكون إحدى الركائز الأساسية التي ستنهض عليها الحكاية في رواية طيور الحذر.

ومن خلال تلمس تجليات العالم الغرائبي الذي أنتجه الصغير، يمكن القول: إن هذه الشخصية الروائية التي تتفرد بخصائص، ومكونات فوق الطبيعية، أبعدتها عن المألوف، وجعلتها غير قابلة للتعدد، أسهمت في خلقها الإبداعي براعة تخييلية فوق العادة، فالصغير تجلّى عبر مدار حكي عالمه الغرائبي مصدر انبعاث الأحداث

الطبيعية التي تكوّن العالم الواقعي، وقد اتخذها مطية للوصول إلى العالم الغرائبي من خلال قيامه بأحداث غير مألوفة، وغير محتملة الوقوع، وتلفظه بأقوال ذات حمولة مميزة، تجاوزت ما هو طبيعي معتمداً على ذاكرة فذة فوق الطبيعية، فتضافرت أفعاله وأقواله، وخلقت عالماً غير مألوف، وغير محتمل الوقوع، ولذلك يُعَدُّ المكون الأساس بل الوحيد في خلق الغرائبية.

وهو ملتحم بالحكاية، وشخصية من شخوصها بل الشخصية الأساس فيهما، وهو مدرك مكونات تشكلاتها، وواع لشبكة تمفصلاتها الكبرى وعياً أولياً يسبق بدء حكيها، ولذلك عمد إلى القيام باستباق تأسيسي للرواية من خلال جعل عالمه الغرائبي نواة مركزية بكونها الحاملة الأساس للحكاية، والمنطلق الأولي لحكيها.

وما هو جدير قوله: إن الصغير حين فرغ من حكي عالمه الغرائبي المعنون بـ (شهادة) سلّم دفة الحكي للسارد العليم الذي شرع في حكي الحكاية وفيها رصد الروائي إبراهيم نصر الله من خلال مسيرة حياة الصغير المرحلة الاجتماعية التاريخية الأولى من مأساة الشعب الفلسطيني النازح عن وطنه إثر نكبة ١٩٤٨، وإقامته في مغاور جبل النظيف، ومن بعد في مخيم الوحدات قرب مدينة عمان، وما لقيه من متاعب ومحن جمه، وإكراهات لاتُطاق حتى نكسة حزيران ١٩٦٧، فهي تعبير موضوعي لنسق من الأحداث والوقائع المألوفة التي تم وقوعها بالفعل على المستويين: الخارج حكائي قبل تشكّل الحكاية، والداخل حكائي منذ الشروع في تشكل الحكاية حتى نهاية حكيها.

وبهذا الاختلاف في التصور التخييلي للمحكي يظهر بون المسافة التخييلية الفاصلة بين الاستهلال الحكائي (الشهادة) والمتن الحكائي (الحكاية) وهذه المسافة هي نتاج اختيارات الروائي إبراهيم نصر الله الجمالية، حيث قصد من خلال عالم الصغير الغرائبي وهو في مجمله نسق من القيم والمبادئ والرغبات النبيلة قَدِمَ به إلى الدنيا -التعبير عن شظف الحياة البائسة التي عاشها الصغير في مخيم الوحدات، رغبة منه في نزع المألوفية عن هذه الحياة اللاإنسانية، وجعلها تبدو للمتلقي غير مألوفة، وفوق الطبيعية، فهذا القصد هو محاولة لتجديد إدراك العالم، بصورة تخييلية أكثر فاعلية وتأثيراً في المتلقي على المستوى المعرفي، وقيمته على مستوى التلقي تكمن في كون المتلقي (يتوقع بالدقة أن يكون قادراً على التعرف على عالم ما، فإن النص الروائي الذي يقرؤه يصبح فضاء، تتفكك فيه نماذج المعقولية»(٥١) بفعل اقتحام اللامألوف لما هو مألوف، وبذلك ينتقل النزوع إلى الغرائبية من كونه تقنية سردية ليصبح رؤية مشروعة تمتطي المفارقة والتناقض، وهتك الواقعي بما هو فوق الطبيعي لتحرير خطاب معين»(٥٢) يتغيا إدانة الواقع، وتعريته، لتجرده من المظاهر الإنسانية الكريمة.

ولأن تلك المحكيات الغرائبية هي انحرافات عن مبدأ المحتمل (محاكاة الواقع) فإن «المطالب العرفية تجعل من مثل هذه الانحرافات شيئاً أكثر إرباكاً، وهي من ثم التي تجعلها أكثر فاعلية من ناحية طاقتها الكامنة»(٥٣) القادرة على مباغتة المتلقي، وتكسير أفق انتظاره، وتحفيزه على إعادة النظر في الذات والعالم، لتكوين إدراك جديد قادر على التعامل مع فجائية اللامألوف المقتحم للعالم المألوف.

ولذلك لم تستقل المحكيات الغرائبية في سياقات حكائية قائمة بذاتها، بل اقترن حكيها بالمحكيات الطبيعية الناهضة على الأحداث المألوفة، والمحتملة الوقوع، وعلى الرغم من أنها بدت غير مألوفة، وفوق الطبيعية، إلا أنها جرت في مدى مكاني واضح المعالم، وهذا يعني أن حضور الواقع «كان حضوراً حقيقياً لخدمة المتخيل، وإعطائه أحقية، وشرعية في الواقع أمام المتلقي»(٥٤) ولأن مقتضيات الحكي الناهض على استدراج ما هو غير مألوف، وغير محتمل الوقوع، عمد المحكي الغرائبي إلى تثبيت تجلي ما هو غير مألوف بأساسيات الواقع: المكان، والزمان، والشخصيات، لجعل النص الروائي يبدو قابلاً للفهم، والتلقي قدر المستطاع، ليحصد محفزات وجوده كنص قرائي.

والشعور بالغرابة انطلق من صلب المحكي المتضمن ما هو غير مألوف، وغير محتمل الوقوع، وما هو مقلق للمتلقي المعاصر الذي لم تعد ترعبه تجليات ما هو فوق الطبيعي بقدر ما يرعبه رعب المعنى، ورؤية العالم، وهما من نتاج أفعال الإنسان الذي يعيش في ظلال عصر باعث للقلق، والرعب، والانشراخ، ومن هنا يمكن القول « إن الإنسان في ظل قلق العصر، وشروخ الوجود المعاصر هو الغرائبي الذي تحوّل من الاستثناء إلى ما يشبه القاعدة»(٥٥).

ولكون الغريب ليس جنساً أدبياً قائماً بذاته، ذاب في الأدبي (النص الروائي) من خلال التعبير عن مواضيع فكرية، وسياسية اكتسبت صيغة أدبية، تنتمي إلى الجنس الروائي، وبقي مجرد تقنية لحكي أحداث تنبثق من فوق الطبيعي، لتوليد إحساس مخالف لما يمكن أن يولّده النص الواقعي.

فالنزوع إلى الغرائبية هو اشتغال حداثي على المستويين: مستوى المادة المحكية، ومستوى الشكل، على مستوى المادة المحكية، الغاية من استدراج ما هو غير مألوف إلى النص الروائي إزاحة النقاب عن الواقع الإنساني غير المرغوب فيه، ليس بقصد تعريته من خلال كشف تجليات الخلل، والعنف الكامنة فيه، بل من أجل خلق وعي فاعل بالتعرية، لكونها أداة للوصول إلى نسق من الأسئلة المهمة القادرة على ترك الدهشة، والاستفزاز في وجدان المتلقي، أما على مستوى الشكل، فقد أدى النزوع إلى الغرائبية إلى «تكسير قوالب الكتابة الواقعية التقليدية الرتيبة التي لم تعد قادرة على مسايرة، وتمثّل التسارع المتلاحق للتحوّلات، تكسير هذه القوالب لإيجاد طرائق مغايرة من خلالها يمكّن تحقيق نوع جديد من الانتقادات الاجتماعية والسياسية»(٥٦) لما هو كائن، بغية الوصول إلى ما هو جميل، ولائق بالإنسان، وهنا تتجلى القيمة الأخلاقية لهذا النزوع إلى الغرائبية، والبراعة السردية في اتخاذ المحكي الغريب تقنية لحكي ما هو مألوف، وهذا التجلي هو أحد الأصول الجمالية في روايات إبراهيم نصر الله.

الهوامش:

١- كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠ ص١٧٢.

٢- تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علاّم، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص١٧٠.

٣- المرجع نفسه: انظر ص ٥٧، ٥٩، ٦٠.

٤- حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص٢٨.

٥- تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٦٠.

٦-براري الحُمّى: ص٦.

٧-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص١٢٤.

٨-براري الحُمّى: ص٧.

٩-المصدر نفسه: ص ٧-٨.

١٠-المصدر نفسه: ص ٩.

١١-المصدر نفسه: ص ١٠- ١٢.

١٢-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٢٨.

١٣-براري الحُمّى: ص١٦- ١٧.

١٤-المصدر نفسه: ص ١٧.

١٥-المصدر نفسه: ص ٥٦.

١٦-المصدر نفسه: ص ٤٩.

١٧-المصدر نفسه: ص ٢٩.

١٨-المصدر نفسه: ص ٥٠- ٥١.

١٩-المصدر نفسه: ص ٦٢.

٢٠-المصدر نفسه: ص ٩٣- ٩٤.

٢١-المصدر نفسه: ص ٧٩- ٨٠.

٢٢-المصدر نفسه: انظر ص ٨٠.

٢٣-المصدر نفسه: ص ٥٧- ٥٩.

٢٤-المصدر نفسه: ص ٥٨- ٥٩.

٢٥-المصدر نفسه: انظر ص ٤٠.

٢٦-المصدر نفسه: ص ٥٤.

٢٧-المصدر نفسه: ص ٤٠.

٢٨-المصدر نفسه: ص ٩٠.

٢٩-أحمد، د. مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، انظر: ص٩٤.

٣٠-براري الحُمّى: انظر ص١١، ٢٣،٤٣، ٤٠.

٣١-المصدر نفسه: ص١٣٦- ١٣٧.

٣٢-المصدر نفسه: ص ١٣١.

٣٣-المصدر نفسه: ص١٣١.

٣٤-المصدر نفسه: ص ١٣٨.

٣٥-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٤٠.

٣٦-المرجع نفسه: ص١٢٥.

٣٧-المرجع نفسه: ص١٢٥.

٣٨-نصر الله، إبراهيم: طيور الحذر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠ ، ص٨- ١٢.

٣٩-المصدر نفسه: ص ١٢.

٤٠-المصدر نفسه: ص ١٣.

٤١-المصدر نفسه: ص ١٣- ١٤.

٤٢-المصدر نفسه: ص ١٥- ١٧.

٤٣-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية: ص١٨٣.

٤٤-طيور الحذر: ص١٨- ٢١.

٤٥حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية: ص١٧٣.

٤٦-المصدر نفسه: ص ٢١- ٢٢.

٤٧-المصدر نفسه: انظر ص ٣٦٤ وما بعدها.

٤٨-المصدر نفسه: ص ٢٥- ٢٦.

٤٩-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٤٣.

٥٠-طيور الحذر: ص٣٠- ٣١.

٥١-كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، ص٢٢٩.

٥٢-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٩.

٥٣-كلر، جوناثان: الشعرية البنيوية، ص٢٢٩- ٢٣٠.

٥٤-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص١٠٩.

٥٥-تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص٢٢.

٥٦-حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص٤٨.

الشاعر والروائي إبراهيم نصرالله رحلة إبداع تابعتها ورافقتها

د. سليمان الأزرعي

تابعت إنجازات إبراهيم نصرالله الشاعر والروائي، منذ وقف "بخيوله على مشارف المدينة عام ١٩٨٠"، وحتى انتهائه على "شرفة رجل الثلج" الرواية التي أصدرها -ربما- قبل عامين أو ثلاثة.

وقد بدأ إبراهيم نصرالله حياته الأدبية والإبداعية شاعراً.. وربما يجدر بنا أن نشير إلى أنه كان يمارس الفن التشكيلي. ذلك الفن الذي انعكست تكويناته وتشكيلاته واستعراضاته الحرّة في شعر إبراهيم وأعماله الروائية..

إذن بدأ إبراهيم نصرالله شاعراً منذ أعلن نفسه في ديوانه الأول: الخيول على مشارف المدينة، ثم أتبعه بإصدار المزيد من الدواوين: المطر في الداخل، والحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق، ونعمان يسترد لونه، وأناشيد الصباح، والفتى النهر والجنرال، و عواصف القلب وحطب أخضر وغيرها وغيرها.. فبعضها صدر قبل أن ينعطف بشكل واثق نحو العمل الروائي، وبعضها الآخر صدر بعد أن أعلن تجربته الروائية في أولى أعماله عام ١٩٨٥، حيث أصدر روايته "براري الحُمّى". وظل بعدها يراوح ما بين الشعر والرواية، إلى اليوم.

شغل إبراهيم نصرالله في أعماله الكتابية شاغل رئيس ظل يلازمه في كل إبداعاته الشعرية منها والروائية، وكذلك الأعمال النثرية الأخرى.. ذلك الشاغل كان باستمرار -إنصافَ الإنسان المقهور والمسلوب حقه. وهذا الشاغل وضع الشاعر والأديب حكماً إلى جانب المضطهدين والمظلومين ومسلوبي الحقوق، وبالتالي، إلى جانب ضحايا الاحتلال والعنصرية والتشرد والاستبداد السياسيّ..

باحث من الأردن.

وتشفّ عناوين دواوين إبراهيم نصرالله منذ عنوان ديوانه الأول وحتى آخر أعماله الشعرية عن مراحل تطور النضال الفلسطيني وتصاعد الوضع الحقوقي والدولي لتلك القضية العادلة. فـ"الخيول على مشارف المدينة" عنوان يحمل النذير ويحمل البشرى في آن..

وتأتي ما تلت من أعمال لتمثل أكثر من حالة احتفالية بتجليات ذلك النضال المتصاعد للشعب الرافض للهزيمة، وتحدّيه للخصم، و إصراره على تحقيق النصر تحت كل الظروف المحفوفة باليأس والإحساس القاتل بالاندحار.

وقد حملت دواوينه المتتابعة عناوين و مراحل تطور النضال الفلسطيني:نعمان يسترد لونه، وأناشيد الصباح، وفضيحة الثعلب، وكذلك "الأمواج البرَية" سيناريو الانتفاضة.

عام ١٩٩٧ أصدر إبراهيم نصرالله "كتاب الموتى"، وأتبعه بديوان "بسم الأم والابن"، الذي أثار بعض الإشكاليات لمن لم يفهموه، وخلق للشاعر ما جعله عرضةً لتلك الموجة الظالمة، موجة تكفير المبدعين. والتي قابلتها حملة واعية للدفاع عن حرية العقل والإبداع، فظهرت الكتابات المضادّة المدافعة عن حق المبدع في الحرية و الانعتاق.. وكنت آنذاك ممن تشرّفوا بوضع قلمهم دفاعاً عن حرية المبدع، ووقوفاً في وجه موجة التكفير الظالمة التي يتعرض لها المبدع العربي.

كان "كتاب الموتى" يشكل انعطافاً إنسانياً واضحاً لمن تابع تجربة إبراهيم نصر الله الشعرية. فقد بدا أكثر هدوءاً وأكثر عمقاً، وأقل انفعاليةً.

ولكن هذا التوجه الرؤيويّ بات أكثر وضوحاً وعمقاً - فيما أذكر - في قصائده "مرايا ترابية"، حيث راح إبراهيم يحدّق في القبور وعظام الموتى من الآباء و الإخوة والأجداد، في سياق نظرة إنسانية تأمليَة شكّلت حداً للفراق والطلاق مع الرؤية الانفعالية والهتافية التي انتظمت تجربة نصرالله حتى تاريخه.. ولكن الشاغل الرئيس للشاعر لم يتغير. ولم يتراجع كأولويةٍ إنسانيةٍ ووطنية ضاغطة..

الأمر نفسه مع كتابات نصرالله الروائية. فغالبية كتاباته الأولى -فيما عدا- براري الحمّى- لم تخلُ من الهتافية ومن التجلّي البائن والضاغط للهاجس الرئيس الذي يقف وراء الفعل الإبداعي عند إبراهيم نصرالله. وهو الانضمام إلى الكفاح الشعبي للقضية العادلة للشعب الفلسطيني.

أما لماذا نستثني روايته الأولى "براري الحمَى" الصادرة عام ١٩٨٥، وهي الأولى في سلسلة أعماله الروائية، فذلك يعود إلى طبيعة العمل نفسه.. فبراري الحمّى ليست رواية كفاحية كما نعهد في أعمال نصر الله، إنها رواية تسرد معاناة مغترب شاب حمل معه حلمه بالعودة بالمال، وبما يسدّ رمق أسرته، وغاص في مغامرة الخسران، وغطس في بحار النفط السوداء، وخسر كل شيء بما في ذلك صحته العقلية. إلى حدّ فقد فيه وحدته النفسية وانشطرت في شطرين: أحدهما يرقص رقصة المتاح والممكن، والثاني يرقص رقصة المنشود والمتخيل، وكلاهما يرقص رقصة الديك الذبيح..

لهذا نستثني (براري الحمّى) من أي حكم تعسفي يمكن أن يصدر على أعماله الروائية الأولى. ولا يجوز أن نقول في هذه الرواية الفنية المدهشة ما يمكن أن نقوله في أعمال روائية أخرى من أعمال تلك المرحلة من أمثال (الأمواج البرية) و(عَوّ) ، و(مجرد اثنين فقط)، و(حارس المدينة الضائعة) وغيرها من الأعمال التي سبقت الانعطافة الأخيرة في الموقف الإبداعي والفني عند إبراهيم نصرالله والذي انعكس على شعره تماماً كما انعكس في نثره (رواياته)..

لم تقتصر كتابات إبراهيم نصرالله على الشعر و الرواية، فقد كتب في السينما، وراوحت كتاباته التي كشفت السينما بين الإبداع والحرية من جهة، ومتطلبات السوق من جهة أخرى..

وفي هذا الميدان أيضاً تجلَى الهاجس الرئيس عند نصرالله. فقارن ما بين السينما التجارية والسينما الملتزمة.. السينما التي تضع الإنسان في المقام الأول من اهتماماتها، وسينما أخرى تهدف إلى الربح والوصول إلى جيوب الناس حتى لو كانت تروّج بضاعة الفساد والتدمير الإنساني..

كما تجلى الموقف الرؤيوي الملتزم للأديب نصرالله أيضاً وهو يتناول كتابات جبرا إبراهيم جبرا في الفن التشكيلي، إضافة إلى عنايته بشعر أحمد حلمي عبد الباقي وكذلك في (السيرة الطائرة) و غيرها من المعالجات والمساهمات.

تجربة إبراهيم نصرالله الكتابية والإبداعية حرية بالدراسة الأكاديمية. وهي تجربة غنية تعكس اهتمامات العصر وهمومه. كما تعكس التطورات والتحوّلات الرؤيوية للمبدع في بلاد تتلاطم فيها الرؤى والأفكار وأنماط المعالجة..

حوار إبراهيم نصر الله

▸ **حاورته : سميرة عوض**



- إبراهيم نصرالله : الكاتب يشبه النهر كلما تعددت روافده ازداد ارتفاع منسوب مياهه.

- كتبت أول رواياتي قبل اثنتين وثلاثين سنة وبالتزامن مع كتابة قصائد ديواني الأول.

- ما أحتاجه فقط هو الوقت.. وما يؤرقني هو سرعة انسيابه من الشرايين.

- ما تقوله الرواية لا يقوله الشعر أو التصوير أو مشاهدة فيلم.. ولدي من مشاريع الأعمال ما يحتاج إلى ثلاثين سنة عمل.

- حين استشهد أستاذي على بعد مئة متر مني.. فاضت روحي شعراً مختلفاً.

- يؤسفني أن البوكر العربية واجهت إشكالات كثيرة في الدورات الثلاث الماضية، في حين أن أمرا كهذا لا يمكن أن يحدث أبدا في البوكر الإنجليزية.

- محمود درويش حلم كثيراً بكتابة رواية.. لكنه لم يكتبها.. لأنها لم تكتبه.

- مكر الكتابة قائم في قدرتها على أن توهمنا أن هذه الشخصية تتحرّك بحريتها، والأحداث تمضي دون أعناق ملتوية.

- وقعت عقد ترجمة "زمن الخيول" إلى الإنجليزية.. ومفاوضات لترجمة (شرفة العار) إلى الفرنسية.

- لا أرى، وبعد أن أصبح عدد رواياتي بعدد مجموعاتي الشعرية، فرقا بين شرارةِ هذه وشرارةِ هذا.

يكشف إبراهيم نصر الله في حواره المعمق والطويل مع «أفكار» أن كتابته لروايته الأولى «براري الحُمّى» سبقت إصداره لديوانه الأول «الخيول على مشارف المدينة»،

▸ كاتبة من الأردن.

معلنا «كنت أكتبها في اللحظة التي كنت أكتب فيها قصائد ذلك الديوان»، مضيفاً «حدث هذا حين لم تكن شهوة كتابة الرواية جزءا من أحلام الجميع، كما هي اليوم»، بحسب نصر الله، والحقيقية أنني شخصيا –وكثر غيري- ربما لم يلتفتوا لهذه الحقيقية، ذلك أن ديوان نصر الله الأول العام ١٩٨٠، في حين صدرت روايته الأولى العام ١٩٨٥.

وإذا تحدثنا بلغة الأرقام الإحصائية، فإنما لننصف تجربة نصرالله، وانتصاراً لمنجزه، وانحيازا لإبداعه، فله من المجموعات الشعرية/ الطبعات الأولى ١٤ ديوانا، أولها مطلع الثمانينيات، وأخرها العام الماضي ٢٠٠٩ «لو أنني كنت مايسترو»، وله من الروايات ١٣ رواية، أولها منتصف الثمانينيات، وآخرها العام الجاري ٢٠١٠ «شرفة العار».

وقريباً عن الشعر والرواية، هنالك ثلاث كتب تعكس اهتمامات نصرالله، في السينما، وكتابة السيرة، وهي على التوالي: هزائم المنتصرين. السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق. ٢٠٠٠، السيرة الطائرة. أقل من عدو أكثر من صديق ٢٠٠٦، وصور الوجود. السينما تتأمل ٢٠٠٨.

وبعيداً عن الشعر والرواية، والتعبير بالكلمة، رسم/ أو كتب باللون، من خلال مشاركته في معرض كتاب يرسمون - معرض مشترك لثلاثة كتاب- عمان ١٩٩٣م، كما رصد اللحظة بالضوء في ثلاث معارض فوتغرافية هي على التوالي:

مشاهد من سير عين/ دارة الفنون- عمان ١٩٩٥م، تحت شمسين/ دارة الفنون- عمان ٢٠٠٤م، حياة البحر الميت/ كوريا ٢٠٠٤.

ترجمت أعماله إلى تسع لغات حية، إذ نُشرت مختارات من قصائده بالإنجليزية، الإيطالية، الروسية، الأسبانية، البولندية، التركية، الفرنسية، والألمانية. ترجمت بعض رواياته إلى الإنجليزية، الإيطالية، الدنماركية والتركية.

ونصرالله الذي عبر عن أسفه للإشكالات التي واجهت جائزة البوكر العربية، حصد من الجوائز سبعة على أعماله الشعرية والروائية، منها جائزة العويس.

الكتابة خروج لملاقاة الحياة

- سأبدأ بسؤال يتردد كثيرا في الأوساط الثقافية، ربما بسبب من فرط تنوع مجالات اهتمامك وغزارتها، ما سر هذين التنوع والغزارة؟

- الكاتب في ظني يشبه النهر، كلما تعددت روافده، كلما ازداد ارتفاع منسوب مياهه، وقوة اندفاعها، والمسافة التي يمكن لأن يقطعها نحو مصبِّه، قد يكتب أحدهم عملاً أو اثنين معتمداً على حياته وتجربته الشخصية، أو جماليات لغته، لكن الذي يعتقد أنه محور الكون، أو أن لغته هي الأكثر صفاء، فإنه يجانب الصواب، فكل روح هي محور لهذا الكون، وكذلك اختلاف لغات الكتاب، ومهما عرفنا من أشياء فالحياة تعرف أكثر منا، ولذا فالكتابة هي خروج لملاقاة الحياة، احتضانها أو الاشتباك معها، لا فرق.

أعيش كثيراً، وأسعى بقوة لأن أعايش تجارب الآخرين، وأحاور ذلك بأكثر من وسيلة تعبير، فما تقوله الرواية لا يقوله الشعر أو التصوير أو مشاهدة فيلم، ولدي من مشاريع الأعمال ما يحتاج إلى ثلاثين سنة عمل.

ما أحتاجه فقط هو الوقت، وما يؤرقني هو سرعة انسيابه من الشرايين.

السيرة الخارجية قناع لا أكثر..

- هل أنت موجود في بعض أعمالك، كيف ترى إلى توظيف السيرة الذاتية بوصفها "تجارب حياتية" في القصيدة وفي الرواية؟

- كل كاتب يوجد داخل أعماله بهذا القدر أو ذاك، وحين لا يوجد كسيرة فإنه موجود في العمل باعتباره صاحبه، وباعتبار العمل تجربته الإبداعية. أي أن الكتابة سيرة أيضاً، سيرة روحية للكاتب، تجعلنا نعرف ذلك الذي يدور في داخله من هواجس وتأملات. ولذا تبدو لي السيرة الخارجية قناعاً لا أكثر، لأنها حوادث: سافر وأحب وتزوج، لا تدل على ما هو الكائن دائماً. ما يدل على ما هو الكائن هو انعكاس هذه السيرة في داخله. فهناك من سافر أكثر منا، وأحب أكثر منا، وغامر أكثر منها، وقاوم أكثر منا؛ ولكن ليس بالضرورة أن يكون قد تعلّم أكثر منا، نحن الذين لم نعش أكثر من نصف حياته. إن اللص الذي يتحوّل إلى ثائر هو مجال تأمل لي، والثائر الذي يتحوّل إلى لص هو مجال تأمل لي؛ فعينك التي ترى بها كل هذا، ولغتك التي تكتب بها كل هذا، ووعيك الذي تحلل به كل هذا، وموقفك من كل هذا، هو أنت في النهاية، هو جزء من سيرتك. لكن مكر الكتابة قائم في قدرتها على أن توهمنا أن هذه الشخصية تتحرّك بحريتها، والأحداث تمضي دون أعناق ملتوية، لكن الحقيقة تقول في النهاية: إن من ترك الشخصية تأخذ هذا المدى الحرّ هو الكاتب، ومن لم يلو عنق الأحداث والمصائر هو الكاتب. ومن هنا ربما تبدو الكتابة في تجليها الأعلى أكبر عالم حرٍّ، تم بناؤه، في الحقيقة، على صرامة لا حدَّ لمكرها.

نحن كأفراد نشبه هذا الكون..

ثمة اتكاءات عدّة في قصائدك، وكأنك تهرب من القول المباشر لإحالته على حيوات أخرى لأشخاص آخرين، على الأقل هذا ما يبدو لي، ما رأيك؟

- ربما تحمل الإجابة السابقة إجابة، ولكنني أحب أن أقول هنا إن من يتغنون بالذات المبدعة مرجعاً وحيداً يثيرون الضحك لدي، بخاصة أنك تلمس فيهم الذوات المغلقة على أقل القليل من الثقافة وأقل القليل من حب العالم والبشر. نحن كأفراد نشبه هذا الكون، فكل نجم وكوكب وشهاب وعاصفة، وكل خصب وقحط، ووفرة وشُحّ، وكل قبح وكل جمال، هو ما يشكل العالم.

قد نجد في الآخرين مساحات لا نجدها في أنفسنا، سواء من حيث الاتساع أو من حيث الدلالة؛ ولذلك، حين تذهب لاكتشاف الآخر تذهب لاكتشاف نفسك وامتحانها، لأن هذا الآخَر في الكتابة لا يعود مجرد اصطلاح، إنه الآخر الذي تعيد بناءه ليكون جزءاً من رؤيتك لهذا العالم، وبمجرد محاورته كتابياً يصبح جزءاً أصيلاً من فكرتك حول هذا الكون، أو حول قضية ما.

صاغ دمه أهم قناعاتي...

- لو عدنا لصرخة الإبداع الأولى، لحظة اكتشافك أنك تريد أن تكون شاعراً؛ متى عرفت ذلك؟ في أي مرحلة من حياتك؟

- حين استشهد أستاذي الذي كان يعلمني اللغة العربية على بعد مئة متر مني، فاضت روحي شعراً مختلفاً. كنت

قد كتبت في هذا الأستاذ من قبل قصيدة هجاء، حين استشهد أدركت، أن الأدب ليس لعبة، وأنه يجب أن يكون إلى جانب البشر لا ضدهم، وهي أهم قناعاتي التي لا يمكن أن تُمحى.

"الرواية" تقرر أن تجعلك روائياً..

وماذا عن لحظة قرارك أن تصير روائياً؟ هل ضاقت بك القصيدة؟ هل رحابة الرواية تغري بالذهاب إليها؟

- لم أقرر أن أصبح روائياً، الرواية هي التي تقرر أن تجعلك روائياً، وهذا حدث قبل أن أصدر ديواني الأول، فرواية براري الحُمّى، كنت أكتبها في اللحظة التي كنت أكتب فيها قصائد ذلك الديوان، لقد حاولت أن أجعل التجربة التي عشتها في السعودية كمدرس، جزءاً منه، أي الديوان، لكن مساحة التجربة واختلافها مع القصيدة، كانت خارج الشعر؛ ورغم ذلك، أخذت من الشعر وأفادت منه، كما أفادت من المسرح والأسطورة والرواية الحديثة.

لم أكن أيامها قد فكّرت برحابة الرواية، ولم يكن هذا السؤال مطروحاً، أصلاً، في الساحة الثقافية العربية، قبل اثنتين وثلاثين سنة؛ ولم تكن شهوة كتابة الرواية جزءاً من أحلام الجميع، كما هي اليوم؛ كما أنني لم أفكر بكتابة رواية أخرى، إلا عندما وجدتني أكتب رواية أخرى.

ولذلك، لا وجود للقرارات، ولا أظن أن قراراً يمكن أن يتخذه الكاتب، وبعده يكتب رواية بسهولة. محمود درويش حلم كثيرا بكتابة رواية، ولكنه لم يكتبها في النهاية، ببساطة لأنها لم تكتبه.

ليس هناك حائط برلين في داخلي..

كيف تحافظ على تلك الشرارة التي تحتاجها القصيدة.. فيما أنت مأخوذ بدوائر الرواية التي تحتاج لتأمل وتعدد المسارات؟

- الكتابة كلها شرارة، بل هي جمرة، ولا يموت الكاتب إلا حين تفقد جمرته وهجها وحرارتها، وما دمت منشغلاً بهذا العالم ومصيره، وبقضايا روحك وأهلك وشعبك وأمتك، بمصير الإنسان، فستواصل الكتابة، دون أن يخطر ببالك أن تتساءل عن الشرارة، لأن الحس العميق بما حولك هو نفسه الشرارة. ولا يطفئ الشرارة شيء كتكلس الروح.

الآن، لا أرى، وبعد أن أصبح عدد رواياتي بعدد مجموعاتي الشعرية، فرقاً بين شرارةِ هذه وشرارةِ هذا، هناك فرق في الشكلين فقط، وكل شكل يحتاج إلى نمط مختلف من العمل، وكما قلت ذات مرّة: ليس هناك حائط برلين في داخلي يفصل الشعر عن الرواية أو عن غيرهما.

عشت أثر كتابتي في القارئ...

ما الذي يستطيع الفن / الأدب تغييره في العالم؟ إلى أين قادتك رحلة الكتابة هذه؟ ما الذي تأمل أن يشعر "القارئ" عندما يقرأ نصك؟

- قد لا يستطيع الفن تغيير العالم، لأنه ليس عملية انقلابية، ولكنه يستطيع أن يبنيه، حين أنظر إلى نفسي أجدني حاصل جَمْع كل الكتب التي قرأتها والأفلام واللوحات التي شاهدتها والموسيقى التي سمعتها...، وإذا طرحتِ ذلك مني، لا يبقى الكثير الذي يمكن أن أفتخر به،

تبقى كتلة اللحم والعظم بحاجاتها الأولية البائسة. لذا فالكتابة حوار مع البشر وقلوبهم ووعيهم، وهي ما يشكل في النهاية هويتهم، وهوية أرواحهم.

أما عن أثر كتاباتي، فكتبي توزّع على نطاق واسع جداً، وكل يوم ألمس ذلك الأثر الذي يتمنّى كل كاتب أن يلمسه، وهو المدى العميق الذي تحدثه كتاباته في الناس. وأكثر ما يسعدني هو وجود قطاع عريض من الشباب يقرأ أعمالي ويتفاعل معها بعمق، وهذا أمر في غاية الأهمية: أن تقدم مشروعك الإبداعي طارحاً فيه كل طموحاتك الفنية وتجد قراء من مختلف التوجهات، من ربة المنزل إلى الشاب، إلى الأستاذ الجامعي والناقد المحترف، هذا الأمر يحملك مسؤولية كبيرة، لكنه في الوقت نفسه شيء لا بدّ منه لكي تكتشف جدوى وجودك على هذه الأرض، بعيداً عن أولئك الذين يكتبون لأنفسهم، أو يكتبون لزملاء كتّاب لا يقرأون أصلاً. وبالمناسبة، يمكنني أن أؤكد أن الأمية متفشّية بين قطاعات عريضة من الكتاب أكثر مما هي متفشية في بعض القرى النائية.

أجمل ما حدث معي، ومنذ بداياتي، أنني عشت أثَرَ كتابتي في القارئ.

الجائزة لفتة حضارية.. وأكثر..

- نلت عدداً من الجوائز، وحظيت بتكريم غير جهة ثقافية... أي أثر للجوائز عليك. أقصد على إبداعك؟

- أهمية الجائزة أنها تكريم واعتراف بمسيرة وعطاء، واعتراف بموقع يحتله من ينالها، وهي لفتة حضارية في الأساس، وإن كانت في أحيان كثيرة تسهل، بقيمتها المادية، حياة الكاتب أيضاً.

قل لي من اللجنة أقل لك من الفائز..

- تجربتك في الملهاة الفلسطينية .. أوصلت روايتك "زمن الخيول البيضاء"، إلى اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية، ماذا عن هذه الجائزة؟

- جائزة البوكر هي الجائزة الوحيدة اليوم التي ترفع نسبة مبيعات الكتاب، ولكنها لا تضمن بقاءه في المقدمة، قلة قليلة من الروايات التي تواصل اندفاعها، من تلك التي نالت البوكر أو وصلت إلى اللائحة القصيرة، وأنا سعيد أن (زمن الخيول البيضاء) التي أصبحت مؤثرة، منذ طبعتها الأولى، تواصل اندفاعها بقوة شديدة، ودائرة تأثيرها تتسع يوما بعد يوم.

أما عن هذه الجائزة، أو أي جائزة في العالم العربي، بالذات، فهي خاضعة للظروف، فقد تقدم عملا متوسطا وتفوز بجائزة ما، وقد تقدم عملاً رائعاً ولا تصل حتى إلى مسافة قريبة من نيل الجائزة، فالعالم العربي اليوم محكوم بمجموعة مصالح مباشرة في مجال الأدب، كما أن العلاقات الجيدة والسيئة بين الأدباء، تلعب دوراً في كل شيء، ولا أذيع سراً، إذا قلت: إنني رفضت أن أُرشَّح لإحدى الجوائز، لأن أحد النقاد الذي يملك سطوة ونفوذاً كبيرين هو عضو فيها، لأنني كنت على يقين أن مجرد وجوده في اللجنة يحيل ترشيحي إلى مشهد عبثي.

ويؤسفني أن البوكر واجهت إشكالات كثيرة في الدورات الثلاث الماضية، من تهديد بالانسحاب من عضوية لجنة التحكيم إذا فازت هذه الرواية أو تلك، كما حدث في الدورة الأولى والثانية أو الانسحاب الفعلي، كما حدث في الثالثة. إلى وجود مصالح مباشرة لبعض أعضاء لجان التحكيم مع دور النشر، فعضو لجنة تحكيم يعمل في واحد

من أقسام دار نشر ما، ويقبض راتبا منها أو مكافأة، لا يمكن أن يَمنَح الجائزة إلا للدار التي يعمل فيها، في حين أن أمرا كهذا لا يمكن أن يحدث أبدا في البوكر الإنجليزية مثلا.

أعود وأقول، الفوز بجائزة عربية، هو مسألة ظروف، وقل لي من هي اللجنة أقل لك من هو الفائز، وهذا أمر مؤسف بالتأكيد.

الفضائيات لا ترحب بالمسلسل الفلسطيني..

- كان هناك نية لتحويل روايتك «زمن الخيول البيضاء» إلى مسلسل تلفزيوني.. وأُعلن عن ذلك رسمياً.. ماذا تم بهذا الخصوص؟ وهل من عوائق تؤخر ذلك؟

- هناك سعي متواصل لخروج هذا المسلسل للنور، ولكن المشكلة الأساسية أن معظم الفضائيات لا ترحب بالموضوع الفلسطيني كمسلسل فيها، وهذا الأمر يشبه إلى حد بعيد الرقابة التي تفرضها كثير من دور النشر الأجنبية على الموضوع الفلسطيني.

لكن سنتفاءل دائماً، فقد يدرك العرب الرَّسميون أي حضيض وصلوا إليه.

يجعلها جزءاً من روح الناس...

- هل تحويلها إلى مسلسل يمكن أن يضيف نجاحها نجاحات أخرى؟ وهل تشترط المساهمة في تحويلها سيناريو؟

- تحويل أي عمل أدبي إلى عمل تلفزيوني يوسّع من دائرة انتشاره، ونجاحه بالتالي، وهذه المسألة معروفة في العالم كله، ولكن الشيء المهم هنا أن تحويلها إلى عمل درامي كبير يجعلها جزءاً من روح الناس ويربطهم بشخصياتها وبأطروحاتها الجمالية والإنسانية والوطنية. أنا متفائل فيما سيقدم، لأن الإمكانيات التي ستوفر للعمل غير محدودة.

بالنسبة للسيناريو، لن أكتبه، ولم أفكر بكتابته أصلا، رغم علاقتي الوثيقة بالسينما، وقد رأيت أن يتعامل معه كاتب سيناريو له خبرة في هذا المجال، لأني واثق من أن وجود كاتب آخر يحرر النص ويفتح آفاقاً مغايرة له، في حين أن الكاتب يمكن أن يقيد عمله، ببساطة لأنه يحبه ولأنه جزء حميم منه. لقد تعاملت مع الرواية كما تعاملت أمهاتنا معنا، فكلما كبر لها ابن قالت له ابحث عن بيت خاص بك.

120 عاما من "زمن الخيول البيضاء"

- رواية ملحمية تغطي ستين عاما من تاريخ الشعب الفلسطيني قبل النكبة، تصدر متزامنة مع الذكرى الستين لاحتلال فلسطين. لماذا اخترت الحديث عن قبل وبعد النكبة، ما الرسالة التي أردت أن توجهها إلى العالم؟

- كان يؤرقني مثلما يؤرق غيري، عدم وجود عمل روائي يغطي هذه الفترة الواسعة من تاريخ الشعب الفلسطيني، وكنت بحاجة إليه كقارئ مثلما أتطلع لكتابته ككاتب، عمل يقول ما الذي حدث لهذا الشعب، وكيف كان يعيش، ويحلم، ويشقى ويحب، بعيداً عن الصورة القاتمة التي استقرت في أذهان العالم عنا، وربما في أذهاننا عن نفسنا، لا من حيث القتامة فقط، بل من حيث النمطية، إذ بدت الذاكرة العامة

التي يحملها أجدادنا وآباؤنا وجداتنا وأمهاتنا، متشابهة، ومكررة، ولذلك كان عملي على الرواية من زاوية أخرى، أو بما معناه إعادة اكتشاف فلسطين، بعيداً عن الذاكرة الجاهزة، وكما قلت ذات مرة، كان همي أن أفاجئ الذي يعرف فلسطين جيداً بأنها لم يكن يعرفها تماماً.

- (زمن الخيول البيضاء) تتويج لمشروعك الروائي (الملهاة الفلسطينية) الذي بدأت العمل عليه منذ عام ١٩٨٥، وهي السادسة في هذا الإطار، لماذا لم تكن هذه أول المشروع؟ ما الظروف التي حالت دون ذلك؟

- الفترة التي تتحدّث عنها الرواية لم أعشها، ولم يعش بعضها الشهود الذين اتكأت على المناخ النفسي والحكائي، لشهاداتهم، فأحداثها تبدأ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، صعوداً عام النكبة، وهذا يحتاج منك أن تتقمص كل تفاصيل تلك الفترة، كي تستطيع أن تكون جزءاً منها، ما تطلب الكثير من القراءات حول كل شيء، في السياسة والاجتماع والميثولوجيا والصحافة والمذكرات والجغرافيا أيضاً.

حين أحسست أني أصبحت (هناك) بكاملي بدأت أكتب، إذ كان من المستحيل أن أكتبها وأنا (هنا)، رغم أني بدأت الإعداد لهذه الرواية منذ عام ١٩٨٥، وهناك بعض الحوادث والشخصيات التي ولدت في تلك الفترة، وولد اسم القرية التي تدور فيها الأحداث، وبقي كما هو، لم أغيره.

- ترى إلى ١٢٥ عاما من تاريخ الشعب الفلسطيني، ومع ذلك تعلن: (أنا لا أقاتل كي أنتصر، بل كي لا يضيع حقي) كما يقول بطل الرواية. هل أنت يائس من يقظة تأخذنا لانتصار؟

- روايات (الملهاة الفلسطينية) الست، وهذه الرواية إحداها، تغطي هذه الفترة، أي من نهايات القرن التاسع عشر حتى الانتفاضة الثانية، لكن (زمن الخيول البيضاء) تغطي نصف هذه الفترة، وهي الفترة الحاسمة والكبرى في حياة الفلسطينيين، ولذا تكتسب هذه الجملة بعدها من ثقافة روحية عميقة لهذا الشعب، فهو شعب مسالم، عاش في أرضه دائماً دون أن يعتدي على أحد، وحين أحس بالخطر يحيق به وبحياته، لم يكن هدفه النصر، بل الدفاع عن الحياة والحق، لأنه لم يخترع عدواً وبالتالي يذهب إلى قتاله، بل جاء من يريد سلبه كل شيء، وبهذا فهو يقوم بشيء جوهري وإنساني، لا تدخل لغة النصر والتفوق ضمن مفرداته، وأظن أن هذا القول هو السّمة الحقيقية لنضال الفلسطينيين حتى اليوم.

- تستند إلى قول عربي قديم: "خلق الله الحصان من الريح والإنسان من التراب". فيما أنت تضيف "والبيوت من البشر"، والسؤال: الحرية والانتصار مما خلقا؟

- خُلقا من كل هذا، من الريح والتراب والبشر، خلقا من العنصر الرابع الذي يتشكل من هذه العناصر الثلاثة: العدالة المخصبة بالجمال.

- أكثر من ٥٠٠ صفحة، تقتسمها ثلاثة أجزاء: الريح، التراب، البشر. ملاحظتي طول الراوية، هل تراهن أن الناس لا يزالون يقرأون؟ كيف استقبلت الراوية شعبياً؟

- كنت أخاف طول الروايات دائماً، وهذه هي أطول رواية أكتبها، لكن النتيجة كانت باهرة في اعتقادي، إذ ان أحداً لم يقل لي إنها طويلة أبداً، بل إن الجملة التي قيلت

لي وكتبها بعض النقاد، أن ما أحزنهم أن الرواية تنتهي وهم لا يريدون ذلك.

وهناك مسألة أخرى ألمسها اليوم بوضوح، وهي العودة إلى القراءة، بما يعنيه ذلك من عودة إلى الروح، والعودة إلى ما هو إنساني وأصيل، وأنا على يقين من أن البشر بدأوا يخرجون من حالة اللا جدوى الثقافية وموجات التدهور في الذائقة التي أبعدتهم عن ذواتهم وقضاياهم.

- ملاحظة أخرى تتعلق بطبيعة عملك السابق كصحفي، إذ نجد هنالك تقطيعاً متواصلاً في الحكايات الفردية، تشتبك مع اهتمامك السينمائي. لماذا تلجأ إلى هذا الأسلوب، هل تحدد سلفاً أسلوب كتابة رواية؟

- لا أظن أن للخبرة الصحفية دوراً في هذا، هناك دور أساسي لفن المونتاج السينمائي، وهذا أساس في كل رواياتي، لكنه في كل مرة مونتاج مختلف، يتلاءم مع الإيقاع العام للعمل وما يدور من حركة في داخل الشخصيات، صعوداً وهبوطاً.

في هذه الرواية كان التقطيع مختلفاً، لأن الرواية مختلفة أيضاً، ولأنها رواية أجيال ملحمية، اقتضى مني الأمر تقديم اقتراحات هي أقرب إلى السينما الملحمية.

بالنسبة للأسلوب، لا يفكر المرء بالأسلوب كثيراً قبل الكتابة، ولكن عليه أن يعي الأساليب، كي يستطيع اشتقاق أسلوب ملائم في اللحظة المناسبة، أسلوب يكون نابعاً من الروح العامة للأحداث والشخصيات وليس عالة عليها، وأن يستطيع به إضافة اقتراح للنوع الأدبي الذي يكتبه.

- اخترت الخيل: جزءاً من اسم، وكغلاف، وبطل في العمل، من خلال: "عائلة فلسطينية (كتبتُ الخيولُ أقدارَ رجالها) مؤمنة بـ (أن عُمْر الرجال أطول من عُمر الإمبراطوريات)"، لماذا كل هذا التكثيف؟ كيف ترى إلى الخيل الآن، بعد نشر الرواية؟

- أظن أن ما يربطني بالخيل هنا، هو ما ربطني بالطيور في رواية (طيور الحذر) أحيانا أحس بأنهما الجزء المفقود في التكوين البشري، ولو كان لنا ما لهما أيضاً، لكان الأمر أجمل من الجمال. فما نحن سوى بشر ينقصهم أن تكون الخيول والطيور جزءاً منهم، وأعني بيولوجيا وليس معنوياً.

- استلهمت رواياتك من عشرات الشهادات الشفوية المعززة بحكايات شعبية فلسطينية، ولقاءات بحثية، إلى أي مدى تعتقد أن الراوي/الكاتب يمكنه أن يوظف السيرة الحياتية في سرده، وفي الوقت ذاته يكون مخلصاً للشهادات من جهة، وللخيال الإبداعي من جهة أخرى؟

- المسألة مُركّبة كثيراً، فالشهادات مهما اكتملت تظل ناقصة، لأنها محصورة بعوالم أصحابها، وهم غالباً أهل القرى الذين تدور حولهم الأحداث، وهم يرون أن القرية هي كل عالمهم، ولذلك، تحتاج حين تكتب رواية إلى الإحاطة بما هو خارج الشهادة، وهنا يأتي البحث والمعرفة بأجواء أخرى، وهنا تحتاج أيضاً إلى خيال، فأنت ككاتب لست مدوّن سير، بل روائي، وله رؤية؛ بمعنى أن عليك اشتقاق رؤياك من عشرات المصادر الشفوية وغيرها، بعيداً عما تحمله كل شهادة أو مرجع ما من رؤيا، ولذلك إذا ما افترضنا أن كل ما اعتمدت عليه من مصادر وضعته بين يدي كاتب آخر، فهل سيكتب الرواية التي كتبتها؟ بالتأكيد لا.

وهذا ما أعنيه هنا بدور الكاتب ورؤياه وخبرته الكتابية والإنسانية.

المدى العميق للترجمة..

- أشرع لنا بعض النوافذ على الترجمة، فالنشر بلغات أخرى هو أيضاً اكتشاف لأدب الآخر (نحن) كيف قدمت ترجماتك المختلفة.. المشهد العربي وتحديداً القضية الفلسطينية؟

– كما أشرت، هناك مشكلات حتى الآن، بل عوائق أمام أعمالنا، إلا أن الأمر مبشر، فهناك كتب كثيرة تترجم، أكثر من الماضي. وبالنسبة لي هناك تزايد في الإقبال على ترجمة كتبي، فقد وقعت عقد ترجمة "زمن الخيول" إلى الإنجليزية، وهناك مفاوضات متقدمة حول ترجمة (شرفة العار) إلى الفرنسية، إضافة إلى الأعمال التي سبق وإن ترجمت إلى لغات مختلفة، سواء شعراً أو رواية.

لكن الشيء الأساس هو المدى العميق الذي تتركه هذه الترجمات، فالكتاب في النهاية، ليس مجموعة صفحات، إنه حياة، ويتفاعل القراء بصورة مذهلة مع النص إذا ما أحبوه، وبعض مشاهداتي، أو معايشاتي لأثر الكتاب حين يترجم كتبتها في كتابي (السيرة الطائرة).

عشت فعلاً هناك.. حقيقةً وليس مجازاً

- يرى الشاعر والناقد عبد الله رضوان أن (زمن الخيول البيضاء) تجربة نادرة وخاصة، بشفافيتها وعمقها وفنيتها، إنها ملحمة شعب في كفاحه اليومي لمواجهة مختلف التحديات الداخلية – الإقطاع والخيانة ورغبة السيطرة والنفوذ– والبيئية: قسوة الطبيعة أو جفاف المواسم، والخارجية - ممثلة بالحكم التركي ثم بالغزو البريطاني ثم الإسرائيلي. فماذا تقول في ذلك؟

– لا يستطيع الإنسان قول الكثير بعد هذا الكلام، سوى أنها رحلتي الخاصة والنادرة التي عشتها مع كل ذلك، بحيث يمكنني الآن القول، إني عشت فعلاً هناك، وإن ما عشته هو جزء فعلي من حياتي، حقيقةً وليس مجازاً، بحيث يمكنني الآن أن أكتب عن زوايا كثيرة من تلك الفترة دون أن أكون بحاجة إلى أي مرجع أو أي شهادة، لقد تشرَّبت ذلك الزمن، ولذا فقد كانت كتابتها أشبه ما تكون برحلة في الزمن، من تلك الرحلات التي تحدَّثتْ عنها روايات وأفلام الخيال العلمي، وربما يغريني هذا بالسفر إلى أزمان سابقة لهذا الزمن عبر الكتابة.

لم يحدث أن ظلت أمة منتصرة إلى الأبد..

- يلاحظ القارئ تداخل الأماكن، تداخل الأزمان في روايتك، ولأكن أكثر دقة، ثنائيّة الزّمن، القائم على ثنائيّة المكان، ثنائيّة الحبّ والهجر، ثنائيّة العَظَمَة، ثنائية عبثِ الأقدار، ثُنائيّة الموت والحياة، ثُنائيّةُ الحلم والواقع، ... الخ من ثنائيات، ماذا أردت أن تقول للفلسطينيين وعنهم؟

– من الصعب تلخيص الرواية، لأنها عابرة لحقب كثيرة، وربما يمتد ظلها إلى هذا اليوم، لكنها محاولة لتجسيد حياة الفلسطينيين الإنسانية والوطنية وهواجسهم الكونية، كأي بشر على وجه هذه الأرض، وتقديم صورة من الداخل عن قوة الحياة فيهم والمسافة الهائلة التي كانت تفصل واقعهم اليومي المحكوم بالقهر والعراء التقني مقارنة مع ما كان يتمتع به أعداؤهم.

كلنا نعرف أن الفلسطينيين لم يستسلموا وهذا هو الأمر العظيم، بعد مائة عام من النضال، ووصية بطل

الرواية هي: لم يحدث أن ظلت أمة منتصرة إلى الأبد.. لست خائفاً من أن ينتصروا مرة وننهزم مرة أو ننتصر مرة وينهزموا مرة، أنا أخاف شيئاً واحداً: أن ننكسر إلى الأبد، لأن الذي ينكسر إلى الأبد لا يمكن أن ينهض ثانية، قل لهم احرصوا على ألا تُهزموا إلى الأبد.

قد أُكمل زمن الخيول....

- وصف الناقد فيصل دراج روايتك قائلا: "تمثل "زمن الخيول البيضاء" الرواية الأكثر تماسكاً وتكاملاً، التي تأمّلت المأساة الفلسطينية، من نهايات القرن التاسع عشر إلى عام النكبة. بهذا المعنى قدّم نصر الله عملاً روائياً جديداً يوسّع مساره الروائي، ودفع بالرواية الفلسطينية إلى آفاق جديدة." ماذا بعدها؟

- هناك رواية أخرى ضمن مشروع (الشرفات) الذي صدرت ضمنه رواية (شرفة الهذيان)، وهي ضرورية بالنسبة لي بسبب تناولها موضوعاً وزمناً مغايرين، في الآن، وهذا يحررني من أجواء (زمن الخيول..) ، وهناك الكثير من الأفكار حول مشروع (الملهاة الفلسطينية).

قد أُكمل زمن الخيول.. بمعنى أتابع مصائر شخصياتها، وقد أكتب عن مرحلة سابقة لها. أفكر كثيرا بفلسطين القرن الثامن عشر، وكنت قد قرأت الكثير عن تلك الفترة خلال إعدادي لزمن الخيول.. وهي فترة تلبي نداء غامضاً ما في داخلي.

ثمة انتقال من الأسطوري إلى الأرضي..

- هل اختلف طقسك في الكتابة في هذه روايتك؟

- لم يختلف الكثير، كنت كتبتُ القسم الأول منها عدة مرات، ويمكن القول أنهيته تماماً، وبعد فترة ابتعاد عنه لمدة عام، بدأت بالقسم الثاني والثالث، لأني كنت أريد مسافة فاصلة، بسبب طبيعة الظروف القائمة في ما بعد دخول الإنجليز عن تلك التي كانت سائدة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث ثمة انتقال من الأسطوري إلى الأرضي، وكان هذا يتطلب لغة جديدة وإيقاعاً مختلفاً.

لقد كنت دائماً أكتب في الصباح، لكن بعد تفرغي للكتابة عام ٢٠٠٦ بدأت أكتب صباحاً ومساء، وقد ساعدتني مرحلة التفرغ على قطع الشوط المتبقّي من الرواية بيسر أكبر.

فنجان قهوة وصباح وهدوء..

- ما هو طقسك الكتابي عادة؟

- طقسي الكتابي بسيط، لا يحتاج إلى أكثر من فنجان قهوة وصباح وهدوء، لأني لا أستطيع الكتابة مع وجود أي صوت، وحين أبدأ العمل في كتاب ما لا أسافر، لأني أكتب يومياً، ولا أقرأ إلا ما يحتاجه العمل، إلى أن تنتهي الكتابة الأولى، بعدها آخذ استراحة لمدة أشهر، وأعمل، وأقرأ كل ما ينسيني العمل الذي كتبته، وحين أعود إليه، أعود كقارئ شبه محايد، وحين أنهي الكتابة الثانية تكون هناك فترة ابتعاد مشابهة، وغالبا ما أنهيه في الكتابة الثالثة.

متفرغ للكتابة لكن.. بحاجة لمزيد من الوقت!

- وأنت المتفرغ تماما لصالح الإبداع منذ العام ٢٠٠٦، ماذا عن هذه التجربة وهي نادرة في الوطن العربي؟

- هي تجربة غير عادية، أتمنى أن تتاح للكتّاب. بالطبع أنت تحتاج إلى جرأة شديدة لاتخاذ قرار كهذا، فالكاتب في النهاية إنسان له حاجاته اليومية وحاجات أسرته، لكنني أستطيع القول إن الأمر في غاية الأهمية بالنسبة لي، وقد ساعدتني السنوات الأربع الماضية على إنجاز كتابات كان من الصعب أن أنجزها في ظل عدم التفرّغ، أو بالأدق: التقاعد المبكر، لكن المشكلة التي ما زلت أعاني منها هي: نعم، إنني متفرغ للكتابة ولكن لم أزل بحاجة إلى مزيد من الوقت!

- سجل في معرض الكتاب الأخير عدم منع أي كتاب، كيف ترى إلى الرقابة في عصر ثورة المعلوماتية، وقد سبق وإن منع ديوانك (نعمان يسترد لونه) عام ١٩٩٨ بعد ١٤ عاما من صدوره، وتم التراجع عن المنع، وبعد ٢٣ سنة من صدوره منع مرة ثانية.. وتم تحويلك إلى محكمة بسببه.. ماذا تقول بهذا الخصوص؟

- لقد عانيت كثيراً مع الرقابة، منذ منع روايتي (طيور الحذر) ثم، الأعمال الشعرية، ثم قضية ديوان بسم الأم والابن، وصولا إلى تحويل إلى المحكمة، وهذه كلها، بالمناسبة تجارب يمكن أن يتأملها الإنسان ويتأمل في ضوء عتمتها!! الواقع الذي نعيش، بل يمكن تأليف كتاب حول هذا الموضوع فعلاً، لأنني فوجئت بمواقف كثيرة، سلباً وإيجاباً.

لكن الشيء الأساس الذي يمكن الخروج منه أن منع الكتاب لا يحدّ من انتشاره، كما لا يمكن أن يكون سبباً كافياً لزيادة انتشاره إذا كان كتاباً ضعيفاً أو متوسطاً، وما يصنع الكتب ليس الضجة التي تقوم حولها، بل مستواها. وليس ثمة من شيء أقسى من الرقابة على الكتابة إلا الرّداءة.

تأمّلت وجوه الموت الكثيرة..

- الموت هذا اللغز المحيّر الذي قاربته بسيرة متخيلة للشهيدة الفلسطينية الطفلة إيمان حجو في (مرايا الملائكة).. وكما وصفته باستلهام السيرة الفلسطينية.. كما وثقت تأملاتك الفلسفية للموت.. في «كتاب الموت والموتى».. كيف ترى إلى الموت؟

- أراه في كل مرحلة في ضوء ما وصلت إليه من وعي، وما وصل فيه حالنا من موات أو انبعاث؛ وإن كان هناك خط رفيع وقوي يربط بين هذه الأعمال. قبل (مرايا الملائكة) كان هناك ديوان (بسم الأم والابن) الذي يشكل مرثية لأبي على لسان والدتي من ثلاثة وثلاثين نشيداً، أو قصيدة؛ وقبله، كانت عام ١٩٨٧ قصيدتي الطويلة (راية القلب ـ ضد الموت)، وإلى ذلك ديوان (كتاب الموت والموتى).

كل عمل من هذه الأعمال تأمَّل وجهاً مختلفاً من وجوه الموت، فعلى الرغم من أن الأسباب تتعدد والموت واحد، إلا أن للموت وجوها كثيرة، بعدد أسبابه.

مرايا الملائكة مثلاً، كان فسحة لتأمل فكرة العدالة على الأرض وما فوقها، وتأمل فكرة العقاب، وأسئلة الجمال والبراءة والحق. بخلاف (راية القلب) التي تأملت الموت العام عابراً للذات.

لا أريد أن أذهب بعيداً في الحديث عن أمر يخص الباحثين، ولا أقول النقاد، فالأمر يحتاج إلى ما هو أكثر من هذا الاختزال.

سيرة شعرية لامرأة فلسطينية..

- كيف تحضر المرأة في نصك.. تحديداً الأم..؟ وهل توافق على اعتبار ديوانك (بسم الأم والابن) سيرة شعرية لأمك.. كما يذهب أحد النقاد؟

- حضور المرأة في أعمالي، بعد هذه السنوات من الكتابة، لا أستطيع تكثيفه في جملة، أو فقرة، فهناك عشرات الشخصيات في رواياتي وقصائدي، وقد قدمت ناقدة مصرية بحثاً عن النساء في (زمن الخيول البيضاء) فقط. تعدد صور المرأة هو شكل من أشكال تعدد صور البشر.

أما (بسم الأم والابن) فهو بقدر ما هو سيرة شعرية لامرأة فلسطينية على مدى خمسين عاماً، فإنه أيضاً مرثية متعددة الوجوه لأب ضاع ووطن فقد وعمر يفلت من بين الأصابع، وهو سيرة للخوف والموت والأمل الذي حاصر هذه المرأة وبنيها طوال هذه الفترة.

الصمت شهادة زور.. و ضربة واحدة لا تكفي

- في روايتك «شرفة العار» انتصرت لقضية جدلية شائكة وقلت بهذا الخصوص «الأمر المفزع في كتابة رواية كهذه، هو أن تقوم بكتابتها في الوقت الذي تتساقط فيه الضحايا حولك.» وحظيت هذه الرواية باحتفاء كبير، وعدة حفلات توقيع.. وكنت اعتمدت فيها على وثائق حقيقية.. ماذا عن هذه التجربة الروائية؟

- إحدى مشكلات الكتابة العربية أنها مهددة برقيب من نوع آخر هو المجتمع، وهذه الرواية موجهة إلى هجاء أحد أشكال التفكير التي تسكن هذا المجتمع، الذي يبيح قتل المرأة، وتحميه القوانين؛ وهي قضية ليست عربية فقط، إنها قضية منتشرة في كثير من دول العالم، وأحياناً تأخذ مسميات غير (جريمة شرف).

للأسف نحن ككتاب هربنا طويلاً، أو صمتنا طويلاً، وقد أحسست أن الصمت شهادة زور. ففي الوقت الذي يتوجب فيه على المثقف أن يواجه هذا النوع من الطغيان نراه يدير ظهره له خوفاً من المجتمع لا خوفاً من الرقابة، ولذلك أحسست أن عدم الكتابة عن هذه القضية يُحدِثُ ثغرة في ضميري، ولذا كان لا بد من كتابة هذا العمل الروائي. يوماً بعد يوم أحس بمدى تأثيره. وقد أعود إلى الموضوع ثانية في رواية أخرى، إذ يبدو أن ضربة واحدة لا تكفي لزعزعة واقع متكلس كهذا.

أما بالنسبة للوثائق، فقد قرأت الكثير، لكنني في النهاية كتبت قصتي الخاصة، التي تمثل رؤيتي، أو روايتي، لا فرق، وقد عملت كثيراً كي يكون هذا العمل عملاً فنياً أولاً وقبل كل شيء، وقادرا على حمل هذه القضية الكبرى.

...حين يصل الكاتب إلى لحظة الكتابة

- هذا هو زمن الرواية، في العالم أجمع.. لكن يبدو أن كتابة الرواية باتت تحتاج إلى البحث والتمحيص والاستقصاء.. كيف ترى إلى أدب المستقبل.. ؟

- في بعض الحالات تذهب إلى الأرشيف والمكتبة، وفي بعض الحالات تكون أنت الأرشيف والمكتبة، فعملية

التراكم، في موضوع ما تتم على مدى سنوات طويلة من المعايشة، وحين يصل الكاتب إلى لحظة الكتابة، يكون كل شيء في داخله، حدث معي هذا حين كتبت (حارس المدينة الضائعة) و (زيتون الشوارع) و (عو) و (مجرد ٢ فقط) و (طيور الحذر) وغيرها من الأعمال الروائية. وفي حالات كثيرة قد تحتاج القصيدة إلى البحث، كما حدث معي في (الطائر) و (راية القلب ـ ضد الموت) وغيرها أيضاً.

ولا أظن أن أدب المستقبل سيكون بعيداً عن البحث والتخزين، إن جاز التعبير.

أرى كل أنواع السينما وجنسياتها..

- وأنت المنحاز إلى السينما.. أصدرت عدة مؤلفات بهذا الخصوص.. كما واظبت لفترة على تقديم متابعات سينمائية لأفلام عالمية.. سؤالي أي الأفلام تستهويك؟ وهل تفضل مشاهدتها في دور السينما.. أم على شاشة التلفاز؟

- أحب التنوع في مشاهداتي، أحياناً من زاوية الاستمتاع، وأحياناً من زاوية البحث، ولذا أرى كل أنواع السينما، وجنسياتها، فذلك يهمني كروائي، لأنني أحب أن أعرف أثر السينما على البشر، فروايتي (حارس المدينة الضائعة) نموذج لأثر السينما الهابطة على تكوين الناس، وإذا ما نزعت السينما من الرواية، فإن الرواية ستنهار.

ولذا لا أذهب إلى السينما فقط لأن هذا الفيلم أو ذاك يستهويني، أذهب لأرى السينما بكل ما تقدمه من نماذج فنية، أو تجارية ناجحة، بالطبع هناك أفلام هابطة لا تؤثر حتى سلباً على الناس!

أما عن المشاهدة، فأحياناً أذهب لدور السينما، لكني منذ خمس سنوات تقريباً أشاهد في المنزل يومياً، تقريباً، أفلام الدي في دي على شاشة عرض منزلية.

الرسم والتصوير منحاني عينا ثالثة

- ماذا عن الرسم.. والتصوير الفوتوغرافي.. وكيف توظفهما في كتابتك؟

- أظن أن على الكاتب توظيف كل خبراته. حين كتبت (شرفة الهذيان) التي جمعتُ فيها كل الفنون معا في رواية، كنت أوظف خبرة تراكمت على مدى سنوات طويلة، وجاء الوقت لكي أستفيد منها كلها، وإلا، فلماذا هي موجودة في داخلي.

أما بالنسبة للرسم والتصوير فقد منحاني عينا ثالثة، ولذا باتت محسوسية المشهد ملمحاً أساسياً في شعري وفي رواياتي، وبهما استطعت أن أتخلّص تماماً من ذلك الذي يسمى المشهد العام، فقد أدركت أن المشهد العام هو في الحقيقة مكون من آلاف المشاهد التفصيلية.





تجلّيات الإسراء والمعراج في النثر العربيّ

تأليف: د. جمال مقابلة

الناشر: دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، بدعم من وزارة الثقافة، عمان ٢٠١٠

٢٣٢ صفحة من القطع الكبير

جاء الكتاب بمقدمة، ثم تمهيد يكشف عن حادثة الإسراء في القرآن الكريم ولأحاديث الصحيحة، وتناول الباحث في الفصل الأول الإسراء والمعراج عند المفسرين والمحدّثين وكتّاب السيرة، وفي الفصل الثاني تجليات الإسراء والمعراج في نثر المتصوفة، أمثال: الحارث المحاسبي، وأبو يزيد البسطامي، والنّفري، والقشيري، وأبو حامد الغزالي، ومحيي الدين بن عربي، وعبد الكريم الجيلي. وفي الفصل الثالث تجليات الإسراء والمعراج في الأدب الشعبي، وفي الفصل الرابع تجليات الإسراء والمعراج في أدب الرسائل والمنامات، مثل: رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة الملائكة لأبي العلاء المعريّ، زرسالة الغفران لأبي العلاء المعريّ، والمنام الكبير للوهراني، وفي الفصل الخامس تجليات الإسراء والمعراج في النثر العربي الحديث.

من أحب البلدان في القدس وعمان

تأليف: د. إبراهيم خليل

الناشر: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، بدعم من أمانة عمان الكبرى، ٢٠١٠

١٤٠ صفحة من القطع المتوسط

يضمّ الكتاب مقالات وبحوثاً، تتحدث عن عمان في الأدب أو في الرواية أو في السيرة أو عن القدس.

يأتي صدور الكتاب بمناسبة إعلان القدس عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠٩، وبمناسبة مئوية أمانة عمان أيضاً. في الفصل الأول من الباب الأول يتناول الباحث القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، وفي الفصل الثاني القدس في القصة القصيرة، وفي الفصل الثالث من رواد الثقافة في بيت المقدس: أمين شنار والأفق الجديد. في الباب الثاني جاء الفصل الرابع عمان في الشعر، والفصل الخامس عمان في الرواية: مثلٌ من "عندما تشيخ الذئاب" لجمال ناجي، والفصل السادس عمان أيام زمان: تجربة في استعادة ذاكرة المكان.

ومما كتبه د. عبد الرحمن ياغي عن شعر مازن شديد: "ولعل الزمن العكر الذي يشتمل علينا، يجعلنا في حاجة إلى هذه الغنائية الناعمة، وإلى هذه الرومانسية الحلوة، وتجعل شعر مازن شديد مريحاً، نقياً صافياً كماء الغدير".



نقوش على كف الأقحوان

تأليف: نايف النوايسة

الناشر: دار يافا للنشر والتوزيع، عمان، بدعم من أمانة عمان الكبرى، ٢٠١٠

٢١٢ صفحة من القطع الكبير

يحتوي الكتاب على تسع وسبعين مقالة وشهادة، وزّعت على عشر نقوش، وهي: نقش الشخصية، وفيها تسع مقالات مثّلت علاقة الكاتب ببعض أصدقائه، ونقش القلب، وفيه سبع عشرة مقالة، ونقش المكان، وفيه أربع عشر مقالة، ونقش فلسطين وفيه ست مقالات، ونقش الرافدين وفيه سبع مقالات، ونقش بني يعرب وفيه تسع مقالات، ونقش أمريكا وفيه خمس مقالات، ونقش صهيون وفيه ست مقالات، ونقش الختام وفيه أربع مقالات، ونقش الأقحوان، وفيه شهادتان أدبيتان للكاتب نفسه.

يظهر من عناوين الموضوعات ما تحتوي عليه هذه المقالات جميعاً، وهي تغطي امتداد زمني منذ سنة ١٩٧٥ حتى سنة ٢٠٠٦، وقد نشرت معظم هذه المقالات في الصحف والمجلات الأردنية.





ذروة المشهد

تأليف: أحمد طمليه

الناشر: منشورات وزارة الثقافة، عمان ٢٠١٠

٢٤٢ صفحة من القطع المتوسط

يتناول الكتاب عدداً من المقالات التي كُتبت عن السينما، حيث عالجت المقالات قضايا محورية في الفن السابع، ثم تحليلاً لعدد من الأفلام السينمائية العالمية، مثل: الفيلم الكوري: مارثون، والفيلم الصيني: الأوقات السعيدة، وأيضاً: العودة إلى البيت، والفيلم الإيراني: لون الفردوس، والفيلم الإيطالي: الطريق، وأيضاً: فيلم ماما روما، وثلاثة أفلام أمريكية: الطريق الثوري، وحرب العوالم، وعن شميت، وأربعة أفلام مصرية: ألوان السما السبعة، والبحر بيضحك ليه، ومعالي الوزير، وخريف آدم.

هل لدينا فكر نقدي ؟

د. نبيل حداد

من الصعب تحديد لحظة زمنية بعينها يمكننا القول عندها باطمئنان: من هنا بدأت جهودنا النقدية.

ومع هذا، وإذا استثنينا البدايات الصحفية والتعليمية، يمكننا القول إن الجهود النقدية بدأت عندنا بشكل جدي في الخمسينيات، على أيدي مجموعة من الأدباء النابهين غير الأكاديميين ممن جمعوا بين الأدب والنقد والصحافة. والعجيب أن مشهدنا النقدي المتواضع آنذاك، لم تكن تنقصه الحيوية..

ثم جاءت الانطلاقة الحقيقية للحركة النقدية المحلية مع تأسيس الجامعة الأردنية في بداية الستينيات، ثم جامعاتنا الأخرى، وواكب هذا جهود المؤسسات الرسمية الثقافية، إضافة إلى ما قدمته وتقدمه صحافتنا في ملاحقها الثقافية، ناهيك عن الحراك الثقافي الذي تسهم به المجلات ذات الطابع الثقافي، وهي عديدة لحسن الحظ.

والمتأمل في المشهد النقدي المحلي اليوم –من خلال الملاحق على الأقل- يلاحظ أنه يقوم في الأساس على متابعة الحركة الأدبية، ضمن حركة أقرب إلى الجهد الانطباعي، وثمة جهود –في المجلات والكتب- ترقى ولا شك إلى مستوى النقد التطبيقي التأسيسي، أما جهودنا في التنظير، فإنها ما زالت تتكئ على المنجز الغربي، أو التحليل المعمق لمرتكزات نقدنا القديم، ضمن جهود ينهض بها الأكاديميون في الدرجة الأولى.

لا نقصد بالسؤال: "هل لدينا فكر نقدي؟" أن نجترح نظريات جديدة نغني بها الفكر النقدي العالمي، فالإنجاز العربي بعامة، في هذا المضمار، ما زال محدوداً، ومن التعسف مطالبة ساحتنا النقدية المحلية بإسهامات في هذا الحجم..

ما نطمح إليه جدل نقدي، يضفي على المشهد المحلي حيوية خلاقة. إن مثل هذا الجدل هو الذي حقق لمشهد النقد العربي في مصر وبلاد الشام والعراق من بداية العشرينيات حتى نهاية الستينيات من القرن الماضي إنجازاً نقدياً فريداً ما زلنا إلى اليوم نمتح من خزائنه ونستلهم رؤاه ونستقي من روائه.

ومن المؤكد أن ظروفنا اليوم أفضل، لا سيما أن المنجز العربي والعالمي الذي تحقق للنقد خلال العقود الثلاثة الأخيرة، يرجح على ما تحقق طيلة قرون، وأن التعامل مع هذا المنجز متاح بفضل الأدوات المنهجية التي تحققت لنقادنا في عصر التعلم الرفيع والاتصال والتواصل..

ولكن السؤال: إلى أي مدى انعكس هذا في مشهدنا النقدي؟ وهل أسهمت جهودنا التطبيقية ومعالجاتنا التنظيرية في تنشيط هذا المشهد لنلمس، من ثم، حراكاً ثقافياً، وحواراً فكرياً طالما تاقت إليه الساحة المحلية؟

أن يكون لدينا حوار، وحراك ثقافي هو الدليل الأول وربما الوحيد، على أن لدينا حقاً فكرا نقديا...

أكاديمي وباحث من الأردن.